



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

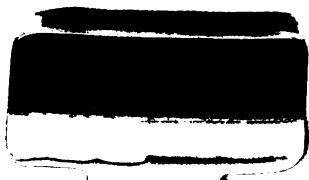
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

A

1,078,663

PROPERTY OF
*University of
Michigan
Libraries*
1817

ARTES SCIENTIA VERITAS





BELLINI

SA VIE, SES OEUVRES

PAR

ARTHUR POUGIN



PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE & C^{ie}

77, Boulevard Saint-Germain, 77.

1868

Much

ML

.410

.544

PF.7

A

GIOACCHINO ROSSINI

MAITRE,

Vous m'avez permis d'inscrire votre nom en tête de ce livre.

L'affection tendre, dévouée et fraternelle que, de son vivant, vous portiez à Bellini, l'admiration que vous n'avez cessé de témoigner pour son génie, le respect dont vous entourez sa mémoire, enfin les encouragements que vous avez bien voulu m'adresser au sujet de ce travail, dont il est l'objet, tout me faisait un devoir de vous dédier ces pages, dans lesquelles j'ai essayé de faire connaître la vie et d'apprécier l'œuvre de cet artiste incompa-

nable. Quelle qu'en soit la valeur, j'espère que ces pages ne périront pas tout à fait, placées ainsi sous la sauvegarde de votre nom illustre.

L'auteur de Norma et de la Sonnambula présenté au public sous le patronage de l'auteur du Barbier et de Guillaume Tell, en voilà plus qu'il n'en faut, sans doute, pour faire excuser les défauts du livre et les défaillances de l'écrivain.

Recevez, s'il vous plaît, Maître, l'expression de mon profond respect, et laissez-moi me dire

Votre admirateur sincère, dévoué et reconnaissant.

CARTHUR POUGIN.

Paris, Janvier 1868.



BELLINI

« C'est un préjugé de croire que le génie doit mourir de bonne heure. Je crois qu'on a assigné l'espace compris entre trente et trente-cinq ans comme l'époque la plus pernicieuse pour le génie. Que de fois j'ai plaisanté et taquiné à ce sujet le pauvre Bellini en lui prédisant qu'en sa qualité de génie, il devait mourir bientôt, parce qu'il atteignait l'âge critique ! Chose étrange ! Malgré notre ton de gaieté, cette prophétie lui faisait éprouver un trouble involontaire : il m'appelait son *jettatore* et ne manquait jamais de faire le signe conjurateur.... Il

avait tant envie de vivre ! Le mot de mort excitait en lui un délire d'aversion : il ne voulait pas entendre parler de mourir ; il en avait peur comme un enfant qui craint de dormir dans l'obscurité... C'était un bon et aimable enfant, un peu suffisant parfois ; mais on n'avait qu'à le menacer de sa mort prochaine pour lui rendre une voix modeste et suppliante, et lui faire faire, avec deux doigts élevés, le signe conjurateur du *jettatore*... Pauvre Bellini !

« Vous l'avez donc connu personnellement ? Était-il bien ?

— Il n'était pas laid. Nous autres hommes, nous ne pouvons guère plus que vous répondre affirmativement à une pareille question sur quelqu'un de notre sexe. C'était un être svelte et élancé, ayant des mouvements gracieux et presque coquets ; toujours *tiré à quatre épingles* ; figure régulière, allongée, rosâtre ; cheveux blond clair presque dorés, frisés à boucles légères ; front noble, élevé, très-élevé ; nez droit, yeux pâles et bleus, bouche bien proportionnée, menton rond. Ses traits avaient quelque chose de vague et

sans caractère, comme le lait, et cette face laiteuse tournait quelquefois à une expression aigre-douce de tristesse. Cette tristesse remplaçait l'esprit sur le visage de Bellini; mais c'était une tristesse sans profondeur, dont la lueur vacillait sans poésie dans les yeux, et tressaillait sans passion autour des lèvres. Le jeune maëstro semblait vouloir étaler dans toute sa personne cette douleur molle et flasque. Ses cheveux étaient frisés avec une sentimentalité si rêveuse, ses habits se collaient avec une langueur si souple autour de ce corps élancé; il portait son jonc d'Espagne d'un air si idyllique, qu'il me rappelait toujours ces bergers que nous avons vus minauder dans les pastorales avec houlette enrubannée et culotte de taffetas rose. Sa démarche était si demoiselle, si élégiaque, si éthérée! Toute sa personne avait l'air d'un soupir en escarpins. Il a eu beaucoup de succès auprès des femmes, mais je doute qu'il ait fait naître une grande passion. Pour moi, son apparition avait quelque chose de plaisamment gênant, dont on pouvait tout d'abord trouver la raison dans

son mauvais langage français. Quoique Bellini vécût en France depuis plusieurs années (1), il parlait le français aussi mal qu'on le pourrait parler en Angleterre. Je ne devrais pas qualifier ce langage de mauvais ; mauvais est ici trop bon. Il faudrait dire : effroyable ! à faire dresser les cheveux ! Quand on était dans le même salon que Bellini, son voisinage inspirait toujours une certaine anxiété mêlée à un attrait d'effroi qui repoussait et retenait tout ensemble. Ses calembours involontaires n'étaient souvent que d'une nature amusante, et rappelaient le château de son compatriote, le prince de Pallagonie, que Goëthe, dans son voyage d'Italie, représente comme un musée d'extravagances baroques et de monstruosité entassées sans raison. Comme en semblable

(1) Ici le narrateur se trompe, en exagérant la durée du séjour de Bellini parmi nous. Mort à Putteux le 23 Septembre 1835, Bellini était arrivé à Paris seulement dans les premiers jours de 1834. Il ne vivait donc point en France depuis plusieurs années, puisqu'il ne l'a habitée qu'environ dix-huit mois.

occasion Bellini croyait toujours avoir dit une chose tout innocente et toute sérieuse, sa figure formait avec ses paroles le contraste le plus bouffon. Ce qui pouvait me déplaire dans ses traits ressortait alors avec d'autant plus de force ; mais ce qui me déplaisait n'était pas précisément ce que l'on pourrait appeler un défaut, du moins cet effet n'était-il pas ressenti au même degré par les femmes. La figure de Bellini, comme toute sa personne, avait cette fraîcheur physique, cette fleur de carnation, cette couleur rose qui me fait une impression désagréable, à moi qui préfère la couleur de mort ou de marbre. Ce ne fut que plus tard, après des relations plus fréquentes, que je ressentis pour lui un penchant réel. Cela vint surtout quand j'eus remarqué que son caractère était tout à fait bon et noble. Son âme est certainement restée sans souillure, au milieu des indignes contacts de la vie. Il n'était pas non plus dépourvu de cette bonhomie naïve et enfantine qu'on est toujours sûr de rencontrer chez les hommes de génie, quoiqu'il ne la laissât pas voir au premier venu..... »

Ce portrait de Bellini est signé : *Hen i Heine*.

Avant même de retracer la vie de Bellini, d'apprécier ses œuvres, d'analyser son génie, je voulais faire connaître sa personne et rendre sympathique dès l'abord à mon lecteur cette figure tendre, rêveuse et mélancolique, dans laquelle je me plais à retrouver tout à la fois, avec quelque grain de naïveté à peu près inconnue à ceux-ci, un souvenir de Raphaël, de Mozart et d'André Chénier. J'ai pensé ne pouvoir mieux faire, pour atteindre ce résultat, que de reproduire le portrait, un peu fantaisiste assurément, que Henri Heine, cet Allemand humoriste qui connaissait toutes les souplesses de la langue française, a tracé de Bellini dans ses *Reisebilder*. Un Italien peint en Français par un Allemand, cela ne manque pas, à coup sûr, d'originalité (1); mais là n'est point ce qui m'a séduit : Heine avait connu, avait vu

(1) On sait que Heine a traduit lui-même, en français, ses *Reisebilder*.

Bellini à Paris, il avait été à même de l'apprécier, et ses souvenirs étaient récents lorsqu'il a jeté sur le papier les quelques lignes qui concernent ce musicien d'une grâce si adorable et si charmante. A part les excentricités familières à ce Germain d'une nature tout exceptionnelle, on peut donc tenir son portrait pour exact et ressemblant, d'autant que les lignes principales se rapportent très-bien à ce que, d'autre part, nous savons sur Bellini. Étant jointe à cela la saveur particulière à tout ce qui s'échappait de la plume de Heine, on comprendra sans peine le choix du fragment qui précède.







I

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin !
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe en mes mains encore pleine.

ANDRÉ CHÉNIER. — *La jeune Captive.*

Dans le cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un jeune artiste, né dans les Abruzzes et à peine échappé des bancs de l'école, venait établir sa demeure dans la petite ville de Catane, située au pied de l'Etna, ce fléau de la Sicile, et s'y mariait presque aussitôt. Bien que son nom fût appelé à devenir célèbre un jour, ce n'est pas à lui-même que la renommée devait s'en prendre, malgré les bonnes études qu'il avait faites au collège royal de musique

de Naples sous la direction du grand Piccinni, le digne rival de Gluck, l'auteur de *Roland*, d'*Atys* et de cent autres chefs-d'œuvre. Vincenzo Bellini — c'est ainsi qu'il s'appelait — eut de son mariage plusieurs fils, dont l'un, Rosario, s'adonna aussi à la musique sans grand succès. Tout jeune encore, celui-ci songea à se marier à son tour, et il épousa une jeune fille intelligente et lettrée, nommée Agata Ferlito, qui ne lui donna pas moins de sept enfants, dont quatre fils et trois filles. C'est l'aîné de ces enfants qui nous occupe ici, celui auquel, selon une antique coutume, on donna le prénom de son aïeul, Vincenzo, et qui naquit à Catane le 1^{er} Novembre de l'année 1801 (1).

(1) Adrien de La Fage, si justement soucieux de l'exactitude historique dans ses nombreux travaux sur la musique, a lui-même été trompé au sujet de la naissance de Bellini, et donne une date erronée dans la notice, remarquable au point de vue critique, qu'il a publiée sur ce compositeur. (*Miscellanées musicales*, 1844.) Voulant corriger les erreurs de ses devanciers, qui avaient fait naître l'auteur de *Norma*, tantôt le 28 Septembre 1804, tantôt en 1808, il a indiqué à tort, comme date certaine, le 1^{er} Novembre 1802. Celle

Il est des familles où les enfants sucent, en quelque sorte, en venant au monde, le lait d'une profession ou d'un art quelconque. Les Vernet naissaient tous peintres ; les Bach nous ont fourni plusieurs générations d'organistes et de compositeurs ; la race des Couperin est demeurée célèbre dans les fastes du clavecin ; de même, les Bellini semblaient prédestinés, et la musique était chez eux cultivée de père en fils, si bien que des quatre enfants mâles de Rosario, un seul, étranger au goût général de sa famille, devint comptable, tandis que les trois autres embrassèrent avec joie la carrière dans laquelle leurs pères les avaient devancés. Pour être juste, il faut dire qu'un seul jouissait de facultés exceptionnelles en ce genre, et que sans lui le nom de Bellini se fût éteint dans une honnête obscurité. Celui-là était le jeune Vincenzo.

donnée ci-dessus est authentique, ayant été relevée sur l'extrait de baptême de Bellini par son dernier biographe, l'avocat Filippo Cicconetti, auteur du plus récent ouvrage publié en Italie sur ce musicien : *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, in-12, 1859.

Quelques biographes ont dit que le père de cet enfant était contraire à son inclination précoce vers la musique; que celui-ci n'avait dû qu'aux leçons et aux conseils clandestins de son aïeul les premières connaissances qu'il acquit de cet art charmant; qu'enfin ce ne fut que relativement tard qu'il obtint la faculté de se livrer sans réserve et sans contrainte à ses études de prédilection. L'avocat Cicconetti, qui a puisé une partie des éléments de son intéressant travail sur Bellini dans les récits des membres survivants de sa famille, affirme que ce fait est complètement faux et que, loin de s'opposer aux désirs de son fils, le père ne fit que les encourager.

Sans vouloir prendre à la lettre les assertions de ce biographe parfois un peu candide, sans admettre, comme il le fait trop bénévolement, que le petit Vincenzo, à peine âgé d'un an, battait la mesure lorsqu'il entendait chanter un air quelconque, qu'à dix-huit mois, son grand-père l'accompagnant au piano, il fredonnait correctement une ariette de Fioravanti, enfin qu'à trois ans,

et tandis que celui-ci dirigeait l'exécution d'une messe dans l'église des Capucins, il s'approcha du pupitre, s'empara subrepticement du bâton, et se mit à conduire l'orchestre avec un aplomb et une sûreté extraordinaires, il n'en paraît pas moins avéré que l'enfant témoigna, dès ses plus tendres années, d'un penchant irrésistible et de dispositions tout exceptionnelles pour la musique.

Sa facilité était telle que, recevant des leçons de son père et de son grand-père, à cinq ans il possédait déjà une certaine habileté sur le piano, et qu'à partir de l'année suivante il donna, comme compositeur, des preuves d'une fécondité précoce et remarquable. A six ans, en effet, après s'être fait expliquer le texte du *Gallus cantavit* de l'Évangile, il le mit en musique en l'honneur de son maître d'italien, le chanoine Innocenzo Fulci; à sept ans, il écrivit deux *Tantum ergo*, dont l'un fut exécuté dans l'église de Saint-Michel majeur, puis quelques romances et *canzone* siciliennes, deux messes avec vêpres, trois *Salve Regina* et

plusieurs cantates. Dans le même temps il s'appliquait à l'étude de la langue latine, et suivait le cours de ses études à l'Université.

Son caractère se développait ainsi que son intelligence, et cette bonté affectueuse, qui était un des principaux traits de sa nature tendre et mélancolique, se montrait à tout instant. Déjà aussi l'on pouvait remarquer chez lui ces fréquents passages d'une joie désordonnée à une sombre tristesse, sans aucune espèce de cause apparente. Plus il avançait en âge et plus on vit augmenter ces élans d'une tristesse irraisonnée, indice d'une sensibilité nerveuse poussée jusqu'à l'excès, et dont ses œuvres portent l'empreinte ineffaçable.

Cependant, l'enfant était devenu adolescent, et son père songeait à ne point laisser périr, faute d'expansion, d'aussi brillantes facultés que celles qu'il avait jusque-là déployées. Se sentant d'ailleurs incapable de le diriger dans des études supérieures, il comprenait que son fils avait besoin des leçons et des conseils d'un artiste plus expérimenté que lui-même. En conséquence, il adressa

une supplique au duc de Sammartino, intendant de la ville de Catane, à l'effet d'obtenir sur la caisse communale, en faveur de Vincenzo, une pension qui permît à celui-ci de se rendre à Naples et d'y suivre les cours du Conservatoire. L'intendant fit parvenir la pétition au prince Pardo, patricien, et la décurie, sur la recommandation de ce dernier, décréta, le 5 Mai 1819, une allocation annuelle en faveur du jeune Bellini.

Sa joie fut grande à la réception de cette nouvelle, bien que tempérée par le chagrin qu'il éprouvait d'être obligé de se séparer des siens, pour lesquels son affection avait toujours été et fut toujours vive et profonde. Il fallut pourtant se soumettre à cette nécessité, et moitié riant, moitié pleurant, père et mère, frères et sœurs, sans oublier le vieil aïeul, lui firent leurs adieux affectueux et le conduisirent sur la route de Naples, d'où il ne devait revenir que six ans plus tard, déjà marqué au front par la Gloire et encouragé par un premier succès.



II

Voilà donc Bellini à Naples, et, malgré la douleur réelle qu'il ressentait d'être éloigné de sa famille pour un temps dont il ignorait la durée, au comble de ses vœux. Avant de partir, il avait reçu, de diverses personnes de Catane, des recommandations pour le duc de Noja, gouverneur du Conservatoire de San-Sebastiano (devenu plus tard celui de San-Pietro a Majella), dont le grand artiste qui s'appelait Nicolas Zingarelli était le directeur effectif. Mais ses dispositions musicales le recommandaient

plus que toute autre chose, et, à la suite d'un brillant examen, il fut reçu d'emblée et prit place dans le célèbre établissement.

Lorsque Bellini entra au Conservatoire, Mercadante, ce patriarche de l'école musicale italienne contemporaine, venait à peine d'en sortir, et préludait à ses futurs succès dramatiques par la composition de quelques cantates exécutées à San-Carlo. Il n'eut donc pour condisciples, — si l'on excepte M. Carlo Conti (1), musicien distingué, et les deux frères Luigi et Federico Ricci, les auteurs si heureusement inspirés de *Crispino e la Comare* et de beaucoup d'autres ouvrages composés ensemble ou séparément, — que quelques jeunes artistes qui ne sont jamais

(1) M. Carlo Conti, dont le nom est absolument inconnu en France et dont aucun ouvrage n'y a jamais été représenté, est auteur d'un assez grand nombre d'opéras, parmi lesquels on remarque : *le Truppe in Franconia*, *Olimpia*, *gli Aragonesi in Napoli*, *l'Innocenza in periglio*, *Giovanna Shore*, *Enrico al passo della Marna*, *la Pace desiderata*, *Misanthropia e Pentimento*, *il Trionfo della Giustizia*, *l'Audacia fortunata*, etc.

sortis de l'obscurité, tels que Anselmo Dezio, Gianni, Tonetti, Perugini, Marras, etc.

Tout d'abord ses études s'entamèrent sans qu'il y parût apporter aucune vocation particulière et bien déterminée; c'est ainsi qu'il travailla le chant et divers instruments sans appeler autrement l'attention sur lui, et sans faire surgir, comme on eût pu s'y attendre, sa personnalité de la masse compacte des jeunes élèves du Conservatoire. Ce n'est que du jour où il s'essaya dans la composition que datent ses premiers succès. Il passa deux années sous la direction de Tritto⁽¹⁾, qui lui fit faire un cours complet de contre-point,

(1) Giacomo di Turitto, connu sous le nom de Tritto, né à Altamura vers 1732 ou 1735, mort à Naples le 16 Septembre 1824, l'un des derniers et des plus célèbres représentants de l'école napolitaine, auteur de plus de quarante opéras & cantates dramatiques, de nombreuses œuvres de musique religieuse, et excellent professeur. Il fut le maître de Farinelli, de Spontini, de Raimondi, d'Orlandi, de Manfroce, de Ciuffolotti, de Bellini, de MM. Mercadante, Costa, le fameux chef d'orchestre du Théâtre-Italien de Londres, Carlo Conti, et de beaucoup d'autres moins célèbres.

après quoi il entra dans la classe de Zingarelli (1).

A partir de ce moment, il travailla avec une véritable ardeur. Déjà, à la suite d'un concours, il s'était vu accorder le titre de *maestrino*, dignité réservée aux plus studieux élèves du Conservatoire, et qui correspond à ce que nous nommons en France *répétiteur*, ceux qui en sont honorés devant, trois fois par semaine, donner leçon à ceux qui sont moins avancés qu'eux. Un peu plus tard, il se vit élever au rang de *primo maestro*, emploi toujours purement honorifique, qui consiste à surveiller les études des élèves, les leçons données par les simples *maestrini*, et à exercer sur tous une sorte d'autorité morale, familière et affectueuse.

Au reste, par l'effet de sa nature ouverte,

(1) Nicolò Zingarelli, didacticien et compositeur dramatique lui-même, l'un des plus nobles champions de l'école napolitaine, était né le 4 Avril 1752, à Naples, où il mourut le 5 Mai 1837. Le 30 Avril 1790, il fit représenter à l'Académie royale de Musique de Paris un opéra en trois actes, intitulé *Antigone*, dont Marmontel avait écrit les paroles, & qui n'eut point de succès.

expansive et ultra-sensible, par la douceur et l'aménité de son caractère, par l'exquise distinction de ses manières, Bellini s'attirait au Conservatoire l'affection, l'estime et la sympathie de tous ; professeurs et élèves se sentaient attirés vers lui, et le vieux Zingarelli, à cette époque âgé d'environ soixante-dix ans, éprouvait pour son jeune *maestrino* une tendresse quasi paternelle. Les derniers renseignements recueillis à ce sujet par l'avocat Cicconetti permettent d'affirmer qu'il n'y avait absolument rien de fondé dans les prétendues duretés que Zingarelli aurait exercées à l'égard de Bellini, et qu'au contraire, si l'on excepte quelques caprices, excusables assurément chez un vieillard, et dont aucun élève ne devait être à l'abri, il le traita toujours en quelque sorte comme un fils.

Il faut croire cependant, ou que l'intelligence de Bellini, plongée et comme perdue dans les rêveries et la contemplation, restait rétive aux enseignements qu'il recevait, ou que le niveau des études, tombé si bas aujourd'hui, était considérablement déchu, dès cette époque, au Conservatoire de Naples ;

car Bellini ne fut jamais un musicien instruit — loin de là ! bien qu'en dehors des leçons qu'il reçut de Tritto et Zingarelli, il ait aussi travaillé le contre-point avec Raimondi et Carlo Conti. Son meilleur travail eût été certainement celui qu'il entreprit un jour, à l'imitation de Rossini, et qui consistait à mettre en partition les quatuors d'Haydn et de Mozart ; travail pénible, à la vérité, si l'on n'en considère que le côté purement mécanique, mais qui donne à un élève attentif l'occasion de remarquer avec fruit, et mieux qu'il ne le ferait après dix auditions successives, les beautés de style et de facture et l'admirable correction des grands maîtres. Malheureusement, Bellini n'eut pas le courage d'accomplir la tâche qu'il s'était imposée, et qu'il abandonna à peine commencée. En réalité, ce qui constitue le meilleur de son éducation musicale fut la lecture des œuvres d'Haydn et de Mozart, de Durante et de Jomelli, surtout de Pergolèse, pour lequel il éprouvait une admiration sans réserve, et avec qui, d'ailleurs, son cœur sympathisait complètement.

Néanmoins, il composait considérablement; déjà il avait envoyé à sa famille quelques essais, parmi lesquels une messe qui fut exécutée à Catane, dans l'église de Saint-François d'Assise, le jour de la fête de l'empereur d'Autriche (1). Bientôt il écrivit plusieurs morceaux de musique instrumentale, jusqu'à quinze ouvertures ou symphonies (1) trois messes à grand orchestre, un *Dixit Dominus*, un *Tantum ergo*, un *Magnificat*, des litanies, etc.

De La Fage, critique très-érudit et très-compétent, a été à même de lire quelques-uns des morceaux d'orchestre de Bellini, et voici ce qu'il en dit dans la notice qu'il a consacrée à ce compositeur; tous ceux qui se rendent compte de l'insuffisance de Bellini en ce qui concerne l'orchestre et l'instrumentation le croiront facilement sur parole :

J'ai eu l'occasion d'examiner deux ou trois de ces morceaux : ils ne sont pas même d'une satisfaisante médiocrité. Tout porte à croire que Bellini reconnu

(1) On sait que la Sicile était alors occupée par les Autrichiens.

lui-même que ce genre ne lui convenait pas; car, dans la plupart de ses opéras, il s'est mis tout à fait à l'aise sous ce rapport, en se dispensant de faire précéder sa première scène du morceau instrumental connu sous le nom d'*ouverture*. Il eut pour excuse de ce procédé, d'ailleurs fort commode, l'indulgence du public, qui n'exigea rien de lui à cet égard, & l'essai malheureux de l'*ouverture* de la *Norma*, où il offre le spectacle d'un faible enfant se consumant en impuissants efforts pour atteindre un point qui, placé hors de sa portée, semble s'éloigner de lui chaque fois qu'il en approche.

Cependant, et même en ces essais, — incorrects certainement, et dans lesquels on devait trouver beaucoup à reprendre sous le rapport de la forme, — Bellini faisait preuve déjà de certaines qualités d'expression et de sentiment dont le caractère inaccoutumé effarouchait le vieux Zingarelli, qui, comme la plupart des professeurs âgés, ne voulait admettre aucune espèce de tendance à l'innovation. Un jour qu'il montrait à son maître un travail dans lequel celui-ci crut remarquer certaines traces d'un esprit libre et indépendant, Zingarelli se mit tout de bon en colère et lui déclara qu'il n'était qu'un igno-

rant. Malgré sa mansuétude habituelle, Bellini ne put s'empêcher d'être vivement froissé par les paroles de son vieux maître; il se retint pourtant en sa présence, mais, une fois seul avec un de ses amis et condisciples, Anselmo Dezio, il donna un libre cours à son courroux et s'écria : « Moi, un ignorant! Eh bien! je jure par ce qu'il y a de plus sacré au monde que, si jamais je parviens à quelque chose, j'écirai une partition sur le sujet de *Roméo et Juliette*. » Pour apprécier toute la portée de la vengeance que Bellini se réservait d'exercer à l'égard de son professeur, il est bon de se rappeler que Zingarelli était l'auteur d'un opéra de *Romeo e Giulietta*, qui était considéré comme son chef-d'œuvre, et qui avait obtenu en Italie le succès le plus colossal que jamais drame lyrique ait rencontré en ce pays. Au reste, Bellini tint parole, non évidemment pour obéir à un sentiment de vengeance que sa belle âme était incapable de ressentir, mais parce que le sujet le tentait et l'attirait; il écrivit plus tard, à Venise, *i Capuletti ed i Montecchi*.

La colère qu'avait manifestée Zingarelli en cette occasion était-elle plus feinte que réelle, ou s'aperçut-il qu'il avait eu tort ? Toujours est-il que Bellini s'étant, sur les conseils de Donizetti et de Pacini, dont il avait fait la connaissance, essayé à écrire un opéra, Zingarelli lui déclara que, pour pouvoir juger absolument le mérite de cette tentative, il prétendait ne mettre en aucune façon la main à sa partition et n'y pas faire la moindre correction.

Bellini avait choisi pour texte de sa première inspiration dramatique un ancien livret mis jadis en musique par Vincenzo Fioravanti, et intitulé *Adelson e Salvini* (1). Sa musique terminée, les rôles furent confiés à trois de ses camarades, élèves comme lui du Conservatoire, Marras, Manzi & Perugini, et l'ouvrage fut exécuté sur le petit théâtre de cet établissement, au commence-

(1) Et non *Andelson e Salvini* ou *Adelson e Salvina*, comme on l'a dit par erreur. La partition originale de ce petit opéra est conservée par la famille de Bellini.

ment de l'année 1825. L'accueil qu'il reçut de l'auditoire intime appelé à l'apprécier était fait pour flatter le jeune compositeur, ce qui ne l'empêcha pas d'écrire plus tard sur le dernier feuillet de sa partition : *Fine del dramma, alias pasticcione*. Le premier ouvrage un peu important d'un artiste, d'un musicien surtout, ne peut guère être, en effet, qu'une imitation plus ou moins habile, plus ou moins déguisée; Bellini le reconnaissait lui-même, on le voit, et pourtant dans ce « pastiche, » comme il l'appelait, il distingua, paraît-il, quelques morceaux d'une réelle valeur, puisqu'il en prit deux ensuite pour les transporter dans des ouvrages auxquels il apportait tous ses soins : l'un de ces morceaux devint la belle romance des *Capuletti* — *Oh! quante volte, oh! quante!* — l'autre, le *Meco tu vieni, o misera!* de la *Straniera*. D'ailleurs, un de ses biographes, en parlant de ce petit ouvrage, dit qu'il fit reconnaître en Bellini, « sinon les grandes qualités que le travail et la production développèrent plus tard, du moins les germes précieux de ces qualités, l'imagination qui

crée les mélodies et la sensibilité qui les rend expressives. »

Quoi qu'il en soit, le succès de ce début, fait presque à huis clos, semblait ouvrir une belle carrière à Bellini, et le vieux Zingarelli, l'embrassant avec effusion, lui prédit un brillant avenir. De fait, un second succès l'attendait à peu de temps de là, qui eut pour lui des résultats inespérés ; et Bellini put se dire, dès l'aurore de sa vie d'artiste, l'enfant gâté de la fortune, par laquelle il se voyait favorisé d'une façon tout exceptionnelle, et qui semblait le prendre par la main en ayant soin d'aplanir devant lui toute espèce d'obstacle.

Il existait alors à Naples un usage excellent, que malheureusement on ne voit pas se généraliser, et qui consistait en ceci : Le plus considéré des jeunes *maestrini* du collège royal de musique recevait, peu de temps avant d'en sortir définitivement, les paroles d'une cantate à mettre en musique, cantate qui devait être exécutée au théâtre San-Carlo, le jour du prochain *gran gala*,

c'est-à-dire un de ces jours dans lesquels on célébrait la fête ou l'anniversaire de naissance d'un des membres de la famille royale. J'emprunte à Adrien de La Fage, qui a vécu longtemps en Italie et qui en connaissait parfaitement les coutumes artistiques, la description de ces sortes de solennités.

Il y a, — dit-il, — *gala & gran gala*. Le jour d'un *gran gala*, le théâtre de San-Carlo, l'un des plus beaux et des plus vastes de l'Europe, est éclairé par des milliers de bougies ; toute la famille royale est présente et occupe une vaste loge qui laisse apercevoir non-seulement chacun de ses membres, mais encore tous les grands officiers de la cour, debout derrière eux, et se perdant en échelons dans le fond de la loge ; les plus belles toilettes resplendent dans les sept rangs des loges, portés en quelque sorte par l'immense cordon de spectateurs non assis qui ceint le parterre et occupe, en avant du mur circulaire, les places de ce que nous nommons les baignoires ; les banquettes des files les plus apparentes sont occupées par le corps des officiers de tous les régiments présents à Naples, revêtus de leur grand uniforme. Vu de la scène, l'aspect de la salle, ainsi ornée de décorations vivantes, a vraiment quelque chose de magique. Il faut remarquer que l'effet des grandes représentations, dans nos théâtres, ne saurait en donner une juste idée en raison de la différence de

construction. Disposées en amphithéâtres et coupées par des lignes non interrompues de galeries, nos salles offrent un coup d'œil mieux gradué, mieux ménagé, plus nuancé ; mais elles n'ont pas cet aspect éblouissant que présente, aux jours de *gran gala*, le théâtre San-Carlo, dont les rangs de loges, disposés perpendiculairement et séparés par une multitude de lustres, ressemblent à une muraille de feu et de pierres précieuses, au milieu de laquelle on apercevrait, par places et un peu en arrière, d'innombrables vitraux enrichis des peintures les plus variées et les magnifiques.

On voit que ces jours de fête exceptionnels étaient des jours heureux pour l'art musical, et l'on conçoit que le jeune artiste appelé à faire exécuter une œuvre nouvelle dans de telles conditions, devant un public composé de la sorte, merveilleusement disposé, prêt à trouver tout bien et à tout applaudir, on conçoit que ce jeune artiste, pour peu qu'il obtînt de succès à une telle épreuve, se trouvait lancé du premier coup et entraînait presque triomphalement dans la carrière.

Or, Bellini ayant été choisi pour écrire la cantate de 1825, laquelle était intitulée *Is-mène*, obtint le plus complet succès qu'on

puisse imaginer. Le roi — en raison de l'usage au moins singulier qui veut que les souverains aient le droit de décider en matière de goût — le roi donna plusieurs fois le signal des applaudissements, et l'accueil fait au compositeur fut tel que celui-ci, obscur encore la veille, se réveilla le lendemain presque célèbre.





III

Ici se place, dans la vie de Bellini, un incident amoureux, un petit roman sentimental brusquement arrêté dans son essor, interrompu presque aussitôt qu'ébauché. Bellini, on le sait, fut gâté par les femmes aussi bien que par la fortune, et, à cette époque de sa vie, il inspira une passion véritable, fort naturelle du reste, si l'on considère le portrait qu'en trace alors un de ses biographes, portrait qui complète celui que Heine a si largement dessiné : « Affable, honnête, sincère, modeste, bienveillant, af-

fectueux et fort éloigné de ces mesquineries de caractère qui gâtent bien souvent le mérite des plus grands artistes, Bellini avait, de plus, reçu de la nature les dons les plus heureux : une physionomie distinguée, des traits nobles et réguliers, une carnation délicate et transparente, d'abondants cheveux blonds — particularité très-rare dans l'Italie méridionale — enfin de grands et limpides yeux bleus, miroir de sa belle âme... »

Donc, il s'était épris d'une jeune fille charmante et de famille aisée, nommée Maddalena Fumaroli, et celle-ci répondait au sentiment qu'elle avait fait naître dans son cœur. D'accord avec son amie, Bellini se présente aux parents de la jeune personne et leur demande résolûment sa main. Ceux-ci, malheureusement, ne surent pas prévoir l'avenir réservé à cet artiste hier encore assis sur les bancs d'une école, lui répondirent qu'ils ne pouvaient accorder leur fille à un *maestro* dont la position était loin d'être faite, et repoussèrent obstinément sa demande. Ni ses prières, ni les larmes de leur enfant,

rien ne put les fléchir, et Bellini, le cœur brisé, dut se retirer sans aucun espoir.

Peut-être ce fait eût-il exercé une influence fâcheuse sur sa destinée si, fort heureusement pour lui, un événement inespéré ne fût venu faire diversion à son chagrin, et lui offrir à temps une puissante distraction, — ce remède suprême aux maux du cœur.

Le duc de Noja, gouverneur du Conservatoire, qui jadis l'avait puissamment aidé lors de son arrivée à Naples, était aussi surintendant des théâtres royaux, et ne cherchait qu'une occasion d'être utile encore et agréable à son protégé. A l'instigation de ce personnage, Barbaja, l'*impresario* célèbre de San-Carlo, l'homme avisé auquel une pénétration particulière faisait flairer de loin les grands artistes, et qui avait déjà jeté les yeux sur Bellini, Barbaja, « qui sentait qu'il avait épuisé tout le suc des plus belles compositions de Rossini, » songea à lui faire écrire un opéra pour ce théâtre, alors le plus célèbre de l'Italie entière. Il ne s'agissait plus cette fois d'une cantate, d'un simple

intermède, mais Bellini se trouvait ainsi appelé à faire son début véritable comme compositeur dramatique sur une scène que les musiciens les plus renommés ne pouvaient aborder d'ordinaire qu'avec les plus grandes difficultés. Un poème de Domenico Giraldoni, *Bianca e Gernando*, lui fut donc confié, et Bellini, dans le double but de couper court à son chagrin et de revoir sa famille, dont il était séparé depuis six ans, résolut de faire un voyage à Catane, où il passerait quelque temps auprès des siens, tout en travaillant à sa partition.

Il partit donc de Naples dans le courant du mois d'Août 1825, et demeura plusieurs mois dans sa famille, où, comme on le pense bien, il fut reçu avec des transports d'allégresse. Son opéra terminé, il retourna dans la capitale pour en préparer les études, et l'ouvrage fut représenté à San-Carlo, le 30 Mai 1826, avec la Tosi, Rubini et Lablache pour principaux interprètes.

Quoique *Bianca e Gernando* ne fût en réalité qu'une œuvre faible, du milieu de la quelle surgissait seulement un quatuor si

remarquable qu'on a cru y reconnaître en de certains endroits la main de Zingarelli, le succès n'en fut pas moins très-grand, et le roi lui-même, qui assistait à la représentation, réclama la présence sur la scène du compositeur, qui dut se montrer au public et fut accueilli par de bruyantes salves d'applaudissements.

Bellini toucha de Barbaja, pour sa partition, une somme de trois cents ducats. Mais son triomphe dut lui être plus cher que l'argent qu'il reçut. L'accueil fait à son opéra le mettait pour ainsi dire hors de page, et un succès de ce genre, obtenu sur un théâtre comme celui de San-Carlo, semblait devoir le classer définitivement.

Les fruits d'un tel événement ne se firent pas longtemps attendre, et, au bout de peu de mois, Bellini était engagé, *scritturato*, par l'*impresario* du théâtre de la Scala, de Milan, pour écrire un nouvel opéra. S'il s'empressa d'accepter le contrat qui lui était offert, vous pouvez le penser. Après avoir fait ses adieux à son excellent maître Zingarelli, ainsi qu'aux nombreux amis qu'il laissait à

Naples, il quitta donc cette ville le 5 Avril 1827, en compagnie de Rubini, auquel il réservait un rôle dans son second ouvrage, et partit pour Milan, les poches pleines de lettres de recommandation que lui avait données Zingarelli.





IV

L'Italie possédait alors un écrivain distingué, à la fois critique judicieux et poète élégant, qui semblait s'être donné pour tâche principale de relever le drame lyrique de l'état d'abjection dans lequel il était tombé depuis la mort d'Apostolo Zeno et de Métastase, que l'on peut considérer comme les deux créateurs du genre.

La renommée de Felice Romani — c'est de lui que je veux parler — restera indissolublement attachée à celle de Bellini, et leur souvenir sera désormais inséparable dans la

mémoire des admirateurs de l'un ou de l'autre.

Romani tient, à juste titre, une place particulière et distinguée dans l'histoire de l'art italien. Il a eu le bonheur d'être mêlé au magnifique mouvement de renaissance artistique, philosophique et littéraire qui sera l'un des plus beaux titres de gloire de sa patrie au XIX^e siècle, et il a été assez fortuné pour être le contemporain de cette pléiade immortelle de grands hommes qui s'appelaient Giuseppe Giusti, Alessandro Manzoni, Silvio Pellico, Tommaso Grossi, Leopardi, Niccolini, Guerrazzi, Montanelli, Gioberti, Tommaseo, Massimo d'Azeglio, Canova, Vela, Rossini, Mercadante, Pacini, Bellini, Donizetti, Verdi, et cent autres que le temps, l'espace et la mémoire ne me permettent pas de citer.

C'était une belle époque, en vérité, pour l'art italien, si injustement dénigré par ceux qui sont ignorants des efforts sublimes qu'il a faits depuis cinquante ans, que celle où Manzoni écrivait *il cinque Maggio* et *i Pro-*

messi Sposi; Grossi, *Marco Visconti* et *la Fuggitiva*; Niccolini, *Antonio Foscari* et *Giovanni da Procida*; Nota, *il Filosofo Celibe* et *la Lusinghiera*; Silvio Pellico, *le mie Prigioni*; où Rossini composait *Semiramide*; Donizetti, *Anna Bolena* et *l'Elisire d'Amore*; Bellini, *la Straniera*, *Norma* et *la Sonnambula*; où Canova taillait dans le marbre ses belles statues de *Flore* et de *Vénus*; où le grand tragédien Modena se faisait admirer dans *Maria Stuarda*, dans *Zaira* et dans *Virginia*!

Romani, je le répète, fut heureux d'arriver en un tel moment et de pouvoir prendre sa part de l'immense travail de rénovation auquel concouraient alors toutes les grandes intelligences de la Péninsule. Sans prétendre qu'il pût marcher de pair avec tous les hommes célèbres que je viens de nommer, on peut affirmer qu'il a concouru à ce travail dans la mesure de ses moyens, et, si l'œuvre à laquelle il s'est voué n'est en réalité qu'une œuvre secondaire, il a eu du moins la conscience de la mener à bien et la satisfaction d'atteindre le but qu'il s'était proposé. Il est

donc juste de dire que si Romani ne peut être considéré comme l'un des premiers poètes dramatiques de l'Italie, il mérite, en tant que librettiste — et c'est sous ce rapport qu'il nous occupe ici — de tenir une place fort distinguée dans l'histoire de la littérature contemporaine. A ce point de vue, il peut être en effet considéré comme un chef d'école, et le sillon tracé par lui a été suivi par tous ceux qui se sont lancés dans le même courant de travaux, MM. Salvatore Cammarano et Temistocle Solera en tête, ses émules, j'allais dire ses imitateurs les plus heureux.

Romani était né à Gênes vers 1785 ou 1790. Il avait fait ses études littéraires sous la direction de Solari et de Gagliuffi, et suivi les cours de droit de l'Université de Pise; mais, ne se sentant pas fait pour la carrière de légiste, il revint bientôt dans sa ville natale, où, à quinze ans, il fut nommé professeur de belles-lettres. Au bout de quelque temps cependant, le professorat ne lui convenant pas non plus, il se rendit à Milan, et y ayant produit quelques essais dramatiques, il fut nommé par le ministre de

l'intérieur poète des théâtres royaux, avec un traitement annuel de 6,000 francs. — Le roi d'Italie s'appelait alors Napoléon.

La domination française ayant cessé, Romani demeura sans emploi. C'est alors qu'il fit représenter à Milan une comédie intitulée : *l'Amante e l'Impostore*, laquelle obtint un brillant succès. Son but pourtant n'était pas de devenir le successeur de Goldoni ou le rival de Nota ; peut-être entrevoyait-il trop de difficultés pour atteindre ce résultat. Mais c'est à ce moment que l'idée lui vint d'essayer une reconstitution du drame lyrique, et qu'il tenta, on sait avec quel succès, une résurrection de ce genre littéraire, tombé si bas dans l'estime publique par la faute des écrivains qui l'avaient cultivé depuis la mort de Métastase.

Il réussit si pleinement dès l'abord que la cour de Vienne voulut se l'attacher, et que l'Empereur offrit à Romani le poste de poète césaréen, mais à la condition que celui-ci renoncerait à sa qualité de citoyen piémontais et consentirait à devenir sujet autrichien. Le poète refusa noblement, et l'on

doit lui tenir d'autant plus de compte de cette louable conduite que la situation n'était pas alors la même qu'aujourd'hui, et que personne sans doute n'eût songé à le blâmer d'accepter les propositions qui lui étaient faites.

Je n'ai pas à m'étendre ici sur les qualités de Romani en tant que prosateur ; je dirai seulement que pendant tout le temps qu'il fut, sous le règne de Charles-Albert, directeur littéraire de *la Gazzetta Piemontese*, le journal officiel de Turin, il se fit considérablement remarquer comme critique, principalement dans la longue et vigoureuse polémique qu'il soutint avec Angelo Brofferio, l'un des bons écrivains modernes de l'Italie, alors rédacteur en chef du *Messaggiere Torinese*. Romani publia aussi, dans la feuille officielle et dans un journal exclusivement littéraire, *il Furetto*, quelques gracieuses nouvelles qui furent très-bien accueillies.

Ses poésies, en dehors du théâtre, furent aussi très-goûtées ; par l'élégance, la pureté

de la forme, l'heureuse allure et la mélodie du vers, la nouveauté des pensées, la richesse et la sonorité de la rime, elles se rattachent à l'école qui eut en Vincenzo Monti son chef et plus illustre représentant. Au nombre de ses *canzone*, on cite particulièrement celle inspirée précisément par Monti, et celles qui furent adressées au sculpteur Pompeo Marchesi, à Paganini, à la Pasta et à la Malibran. Ces dernières rentrent indirectement dans le cadre de mon travail, et j'en veux profiter pour faire connaître quelque peu ce poète distingué. Lisez cette jolie et expressive *canzone* à Paganini :

*Quante han voci la terra e il cielo e l'onda,
Quanti accenti il dolor, la gioia e l'ira,
Tutti un concavo legno in grembo accoglie;
Par che e l'arpa tintinni e si confonda
Coi notturni sospir di Eolia lira,
Coi lamenti dell' aura in rami e in foglie;
Ora è pastor che scioglie
La silvestre canzon che il gregge aduna
O menestrel che invita alla carole,
Or virgin che si duole
Delle sue pene alla tacente luna,*

*Or l'angoscia di un cuor da un cuor diviso
Or lo scherzo, ora il vezzo, e il bacio, e il riso (1).*

Écoutez maintenant ce fragment de son poëme à cette sublime artiste qui s'appelait la Malibran :

*Forse segrete norme
Dal settemplice apprendi arco dell' Iri,
Poichè muta armonia sono i colori;
Allor che il mondo dorme
Forse desta tu sola erri e t'aggiri
Innamorata dei notturni orrori;
E il cielo, e i campi e i fiori,
E la brezza che aleggia a vol somnesso,
Gli astri che amoreggiar sembran coll'onde,*

(1) Le ciel, la terre et l'onde ont une voix, — La douleur, la joie et la colère ont des accents — Qui se trouvent réunis dans cette baguette flexible que tu tiens en ta main. — Tantôt il semble que la harpe résonne et se confonde — Avec les nocturnes soupirs de la lyre éolienne, — Avec les plaintes de la brise courant dans les rameaux et dans le feuillage ; — Tantôt on dirait le pâtre modulant — La chanson agreste à l'aide de laquelle il rassemble ses brebis, — Ou le ménestrel invitant à la danse. — Parfois on croirait entendre une vierge adressant ses plaintes — A la lune silencieuse, — Ou les angoisses d'un cœur séparé d'un autre cœur, — Ou les refrains joyeux, les baisers et les ris.

*Il ciel che si confonde
Col mar lontano ed il silenzio istesso
Delle misteriose e placid'ore
Han qualche voce che ti parla al core.*

*Ed una voce ha pure
Per te il mattin che l'orizzonte imbianca
E le sopite cose avviva e desta :
Voce han per te le oscure
Acque del lago quando il flotto manca,
O il turbo lo solleva e la tempesta;
Voce la cupa vesta
Di che si capre quando estate è spenta,
Il monte in lutto come padre in doglià;
Voce l'arida foglia
Che si stacca dal ramo e cade lenta,
Quando declina, quando fa partita
L'autunno, emblema dell'umana vita (1).*

(1) Peut-être les secrets de son art — Te sont-ils dévoilés par l'arc aux sept couleurs d'Iris, — Car les couleurs, comme les sons, ont une muette harmonie? — Quand l'univers sommeille, — Peut-être! t'éveillant, erres-tu seule au hasard, — Amoureuse des horreurs de la nuit? — Et le ciel, et les champs et les fleurs — Et la brise qui s'élève d'un vol discret, — Et les astres qui semblent s'entretenir tendrement avec les ondes, — Et le ciel qui se confond — Avec la mer lointaine, et le silence même — Des heures calmes et mystérieuses, — Peut-être tout cela a-t-il une voix secrète qui parle à ton cœur?

Elle possède une voix aussi — Pour toi, l'aurore

Cependant, et quelle que soit la valeur des nombreuses pièces de ce genre qu'il a laissées, ce n'est point à ses *canzone* ou à ses *liriche* que Romani doit la réputation qu'il s'est acquise parmi ses compatriotes ; plus d'un entre ceux-ci eût pu se dire son rival, sinon son maître, dans cet ordre d'idées. Non ; son plus beau titre de gloire, aux yeux de ses contemporains et de la postérité, est dans le talent tout particulier dont il fit preuve en ce qui concerne la composition des *libretti* ; sa renommée s'est véritablement fondée sur l'intelligence qu'il déploya dans l'œuvre de transformation à laquelle il s'était attaché, et sur la rare valeur, le haut degré de perfection qu'il sut donner à ses drames

qui blanchit l'horizon — Et qui vient réveiller la nature assoupie : — Et les eaux obscures — Du lac, qu'elles soient unies et tranquilles — Ouf agitées par le vent et la tempête ; — Et le voile sombre — Dont se couvre, quand l'été s'est enfui, — La montagne, qui semble en deuil, comme un père de son enfant ; — Et la feuille séchée — Qui se détache de la branche et tombe lentement — Quand l'automne, cet emblème de la vie humaine, — S'achève et s'enfuit à son tour.

lyriques, *drammi per musica*, comme disent les Italiens.

Il en fit de toutes façons : bouffes, semi-sérieux, tragiques, et en si grande quantité que leur nombre s'élève à plus d'une centaine.

Dans un article ému écrit au lendemain de sa mort, son ancien adversaire, Angelo Brofferio, qui, lui-même, ne devait lui survivre que d'une année à peine, s'exprimait ainsi à leur sujet : « La plus grande puissance du génie de Romani se révélait dans la représentation qu'il faisait des délires, des extases, des fureurs, des voluptés, des désespoirs de l'amour, comme Byron, comme Foscolo, comme Lamartine, comme Victor Hugo. Qui ne se rappelle les magnifiques strophes de *la Straniera*, d'*il Pirata*, de *Lucrezia Borgia*, de *la Sonnambula*, d'*Anna Bolena*, de *Norma*, de *Beatrice di Tenda*, revêtues par Bellini et par Donizetti de si merveilleuses harmonies?... Tant que l'amour palpitait dans les poitrines humaines, les vers de Romani vivront et résonneront sur les lèvres plaintives comme étant l'expression la

plus ardente, la plus passionnée des tempêtes secrètes de l'âme. » (Feuilleton du journal *le Alpi*, de Turin, d'Avril 1865.)

Malheureusement, lorsque Romani conçut la pensée d'une transformation du poëme musical et mit son idée à exécution, un esprit de conventionalisme étroit régnait en Italie, relativement à la charpente et à la structure du drame lyrique, et s'opposait vigoureusement à toute tentative par trop hardie ou aventureuse; les préjugés ont disparu aujourd'hui que, par la force même des choses, l'art a fait de grands progrès sous ce rapport; mais ces préjugés n'en ont pas moins porté un coup fatal aux poëmes de Romani, en ce sens que ceux-ci vieilliront rapidement.

De son temps, en effet, certaines exigences régnaient en despotes sur la scène lyrique italienne; des conventions absurdes étaient établies, dont il était difficile de se départir, et peut-être, malgré toute sa valeur littéraire, Romani n'eut-il pas la vigueur, l'énergie, la puissance nécessaires pour obliger ses contemporains à admettre, à accepter des formes

plus neuves et plus vraisemblables. Il fit bien quelques efforts en ce sens, mais ces efforts ne furent pas toujours couronnés par le succès. D'ailleurs, il n'était guère inventeur, et puisait peu dans son propre fonds quant aux sujets qu'il voulait traiter, se bornant, dans un grand nombre de cas, à emprunter ces sujets à la scène française, et les modifiant ensuite à sa façon. Ce qui est certain — et sa valeur personnelle ressort ici — c'est que son vers est doux, harmonieux, léger, fascinateur en quelque sorte, qu'il se marie admirablement avec l'expression musicale, que ses personnages sont bien vivants, que les caractères en sont vigoureusement tracés, enfin, que l'action dans ses drames est généralement bien conçue, nouée avec intelligence, et poursuivie avec une rare habileté, une entente remarquable des effets de la scène. Mais aussi peut-on dire que la structure des morceaux est par trop peu variée, et que la forme générale de l'œuvre a quelque chose de vieux, j'allais dire de rococo. C'est comme ces riches bijoux que l'on fabriquait il y a deux ou trois

siècles, qui faisaient à juste titre l'admiration de nos pères, dont nous ne saurions contester aujourd'hui la valeur et l'élégance, mais que nous n'oserions plus porter.

Cependant, à l'époque où il écrivait, Romani pouvait, jusqu'à un certain point, passer pour téméraire; en tout état de cause, ses brillantes et rares qualités le mirent promptement en évidence, et bientôt tous les compositeurs de la Péninsule s'arrachèrent ses *libretti*, parmi lesquels on cite, pour la splendeur des vers, la beauté de la poésie, *la Solitaria delle Asturie*, *Cristoforo Colombo*, et surtout *Torquato Tasso* et *Parisina*, dont les Italiens ne parlent jamais qu'avec un véritable sentiment d'admiration; puis, pour la légèreté et la verve comique, *il Giorno di San Michele* et *l'Elisir d'Amore*; parmi ceux qui se jouent encore outre-monts et que nous connaissons par cœur en France, les meilleurs sont certainement *Norma*, *Lucrezia Borgia* et *la Sonnambula*.

Romani se vit donc extrêmement recherché par les musiciens et par toutes les grandes

administrations théâtrales, et il se trouva, par le fait de sa collaboration avec la plupart des compositeurs de son temps, activement mêlé, pendant une période d'environ trente années, au mouvement musical de l'Italie, travaillant successivement ou simultanément avec Rossini, Mercadante, Donizetti, Coccia, Pacini, Pavesi, Morlacchi, Meyerbeer, Majocchi, Mayr, Niccolini, Soliva, Ricci, Obiols, Pugni, Litta, Thalberg, etc., et voyant ses collaborateurs s'attacher à lui en raison des qualités et du talent qu'il déployait dans ses ouvrages. Il en est même, tels que Coccia, par exemple, qui restaient volontairement et pendant des années éloignés de la scène, parce que Romani, accablé de travaux de toute sorte, était dans l'impossibilité de leur fournir un livret.

Tel est l'homme que Bellini eut le bonheur de rencontrer à l'aurore de sa carrière, qui resta son collaborateur exclusif, et avec lequel il se lia d'une profonde et durable amitié.



V

La collaboration, l'association artistique de Bellini et de Romani, ne fut point, comme il arrive si souvent en pareil cas, un effet du hasard et des circonstances. Pendant son séjour à Naples, pour la représentation de son premier opéra, Bellini s'était lié avec un Milanais distingué, Ernesto Tosi, frère de la cantatrice célèbre qui avait été sa principale interprète. Dans les fréquents entretiens qu'il avait avec lui, Bellini parlait souvent des poètes de la scène lyrique italienne, se rendant parfaitement compte de

l'influence que peut exercer un bon livret sur l'imagination du compositeur aussi bien que sur la destinée de l'ouvrage, et il demandait à son ami un avis sincère sur le poète qu'il pensait pouvoir le mieux lui convenir.

Tosi n'hésita point et lui indiqua aussitôt Romani. Celui-ci était justement attaché comme librettiste au théâtre de la Scala, avec lequel le futur auteur de *Norma* venait de signer un contrat. Bellini résolut de suivre le conseil qui lui était donné, et s'en fut droit à Romani, qui lui proposa le sujet du *Pirate*. De ce jour l'alliance fut scellée, une étroite intimité unit ces deux hommes si distingués sous tant de rapports, et leur collaboration ne prit fin que lorsque Bellini jugea à propos de quitter l'Italie pour venir se faire connaître en France et en Angleterre.

Bellini fut reçu à Milan d'une façon presque touchante, et les recommandations qu'il y avait apportées, soit de son vieux maître Zingarelli, soit d'autre part, lui ouvrirent les

portes des maisons les plus considérables et les plus recherchées, dans lesquelles l'affabilité de son caractère et les charmes de son esprit ne contribuaient pas peu à le faire bien recevoir. Il se vit accueillir affectueusement par les premières familles de la ville, dans la maison Pollini, chez la duchesse Litta, les comtesses Amalia et Carolina Belgiojoso. En même temps, la demeure qu'il habitait dans *la contrada* de Santa-Margherita devint rapidement un centre de réunion fréquenté par tous ceux auxquels étaient sympathiques les gracieuses manières, l'air d'ingénuité, le sens droit, la conversation agréable, et surtout le génie de ce grand artiste à peine âgé de vingt-six ans, auquel la célébrité semblait déjà s'attacher, comme si un sombre pressentiment l'avertissait que les jours de ce bel enfant blond étaient comptés et qu'elle devait se presser de le faire jouir de sa présence et de ses bienfaits.

Quelquefois, lorsque ce petit cénacle était assemblé, Bellini réclamait l'attention, s'asseyait au piano, et jouait quelques fragments de l'œuvre à laquelle il travaillait. Modeste

comme il convient à tout artiste intelligent, défiant de son propre génie, il était heureux d'entendre un autre jugement que le sien sur ses propres inspirations; il semblait voir dans l'approbation ou l'improbation de ceux qu'il constituait ainsi ses juges désintéressés, dans le verdict rendu par les membres de ce comité intime, comme une sorte d'écho anticipé de l'opinion qui devait un jour se manifester, au sujet de son opéra, dans le cerveau de cet être multiple et indifférent qui s'appelle le public. Il réclamait à cet effet des observations sévères, impartiales, et se rendait avec la meilleure grâce du monde à ces observations, lorsqu'il le pouvait faire sans choquer ses doctrines personnelles en matière d'art.

Enfin, l'opéra fut terminé. Mais ce n'était point tout, il fallait le faire répéter, en diriger les études, et obtenir des artistes la meilleure interprétation possible. Ces artistes s'appelaient, il est vrai, Rubini, Tamburini et M^{me} Méric-Lalande; mais, quel que fût leur talent, Bellini ne se sentait nullement disposé à faire bon marché de ses volontés et à

les laisser chanter à leur guise. Une anecdote le prouvera.

Rubini — dont le souvenir est encore si cher aux vieux habitués de notre Théâtre-Italien — Rubini, à cette époque, avait déjà parcouru toute l'Italie et s'était rendu célèbre à Vienne et à Paris par la façon supérieure dont il interprétait les grandes œuvres de Cimarosa, Generali, Paër, Fioravanti, Rossini et Mercadante. Bellini appréciait son talent aussi bien que qu'il fût, mais il désirait cependant mettre en relief, chez le grand chanteur, des qualités qui devaient d'autant faire ressortir son œuvre.

Rubini vient un matin chez le *giovine maestro* pour répéter avec lui. Arrivé au duo entre Gualtiero et Imogène, Bellini lui fait et lui renouvelle vingt fois une observation dont l'inutilité restait constante, le chanteur ne pouvant ou ne voulant la comprendre. A la fin, énervé et fatigué, Bellini se lève furieux et l'apostrophe ainsi :

« Tiens, tu n'es qu'une bête, et tu n'y mets pas la moitié de l'âme que tu possèdes. Tandis que tu pourrais là révolutionner

tout le théâtre, tu restes froid et languissant. Montre un peu de passion, que diable ! N'as-tu donc jamais été amoureux ? »

Rubini, interdit, ne répondait rien et restait confus. Bellini, aussitôt calmé, et craignant d'ailleurs de l'avoir offensé, radoucît d'autant plus sa voix pour lui dire :

« Voyons, cher ami, veux-tu être Rubini, ou bien réellement Gualtiero ? Ignores-tu donc que ta voix est une mine d'or qui n'a pas été complètement explorée ? Écoute-moi un peu, et je te réponds qu'un jour tu me seras reconnaissant. Tu es un des meilleurs artistes que je connaisse, mais cela ne suffit point.

— Je comprends ce que tu veux, répondit Rubini, mais il m'est impossible de me désespérer et de me mettre en fureur par le seul fait de mon imagination.

— Allons, répliqua Bellini, avoue-le ; la véritable raison, c'est que ma musique ne te plaît point, parce qu'elle te sort de tes habitudes et t'oblige à un travail auquel tu n'es pas accoutumé. Mais si je m'étais mis en tête de faire prévaloir un ordre d'idées

particulier, de trouver en musique une forme nouvelle d'expression qui rendît étroitement le sens des paroles et qui, du chant et du drame, fît une chose unique, dis-moi, devrais-je succomber parce que je n'aurais pas été aidé par toi ? Tu le peux ; cela suffit pour justifier mes efforts et m'affermir dans ma volonté. Oublie donc qui tu es, pour te mettre tout entier en esprit dans le personnage que tu représentes. Et maintenant, mon ami, viens, et recommençons. »

Ils recommencèrent, en effet, et Rubini, électrisé par les conseils de Bellini, comprit cette fois, et finit par rendre complètement la pensée du compositeur.

Cette anecdote est peu connue, et mérite de l'être, parce qu'elle montre que Bellini n'a pas dû, comme quelques-uns l'ont dit, la plus grande partie de ses succès au seul talent de ses interprètes ; elle prouve tout au moins qu'il savait se servir de ce talent et le façonner selon les besoins de sa cause, je veux dire selon les exigences particulières de sa musique. A propos de ce même opéra du *Pirate*, il sut résister aux importunités et

aux exigences de sa *prima donna*, M^{me} Méric-Lalande, qui voulait à toute force lui faire écrire un morceau *di bravura* et lui faire modifier certains passages, de façon à mettre en relief ses avantages personnels de cantatrice. Bellini, ne voulant pas sacrifier au faux goût d'une virtuose, ayant fait ce qu'il prétendait faire, comptant d'ailleurs sur la valeur de son œuvre et sur ses idées particulières, refusa de changer et d'ajouter une seule note à sa partition.

Il eut grandement raison, et le succès vint le lui prouver en couronnant ses efforts. L'ouvrage fut représenté à la Scala, le 27 Octobre 1827, et provoqua dans le public un enthousiasme inouï. Pour le constater, je n'ai qu'à traduire ici toute la première partie d'une lettre qu'à ce sujet il écrivait à l'un de ses parents, le surlendemain de la première représentation. Ce fragment épistolaire, qui est aujourd'hui la propriété de son biographe, l'avocat Cicconetti, a été publié pour la première fois, il y a quelques mois, par un journal spécial italien; la seconde partie de la lettre a été déchirée, et, par

conséquent, a disparu; mais ce qui nous en reste est on ne peut plus intéressant.

Milan, 29 Octobre 1827.

Mon bien cher oncle,

Que mes parents et mes amis se réjouissent; ton neveu a eu la fortune de rencontrer un tel succès avec son opéra, qu'il ne sait comment exprimer sa joie: ni toi, ni tous les miens, ni moi-même, ne pouvions espérer un semblable résultat. C'est le samedi 27 courant que l'ouvrage a été représenté; dès la répétition générale, le bruit s'était répandu que c'était là de la bonne musique; ce qui fait que quand sonna l'heure qui m'appelait au piano-forte⁽¹⁾, et que je me montrai, le public me reçut avec de grands applaudissements; l'ouverture commence, et plaît considérablement; l'introduction, formée d'un seul chœur, a été assez mal dite, mais comme elle est suivie d'une tempête, les spectateurs ne s'en sont point aperçus: à la fin, très-peu d'applaudissements.

La sortie de Rubini excita une *furor* telle que je ne puis l'exprimer, et que je dus me lever au moins dix fois pour remercier. La cavatine de la *prima*

(1) On sait que l'usage était alors, en Italie, que les compositeurs tinssent le piano d'accompagnement aux premières représentations de leurs ouvrages.

donna applaudie aussi: ensuite, un chœur des *Pirates* dans le lointain, qui fit un grand plaisir, grâce à la nouveauté de la combinaison de l'écho, puis ceux-ci entrant en scène en continuant de chanter pendant une trentaine de mesures, et en diminuant toujours la voix, accompagnés par un second orchestre placé sur le théâtre et composé d'instruments à vent. Tout cela produisit un effet tel et souleva tant et tant d'applaudissements, que la commotion de plaisir que j'en ressentis se traduisit par un sanglot convulsif que je ne pus arrêter qu'au bout de cinq minutes. Puis vint la scène et le duo entre Rubini et la Lalande, à l'issue desquels les spectateurs, criant comme des fous, ont fait un tel fracas que je croyais être en enfer; la cavatine de Tamburini, qui, bien qu'applaudie, ne plut que médiocrement; et enfin on attaqua le finale, dont le *largo* réunit tous les suffrages, et dont le chant principal fit aussi grand effet et fut fort applaudi. Le rideau tomba, et tu peux te figurer les applaudissements qui m'appelaient sur la scène, où je me présentai pour recevoir les félicitations d'un auditoire aussi choisi, après quoi tous les chanteurs furent rappelés à leur tour.

Le deuxième acte commence par un chœur de femmes que j'ai bien harmonisé, mais qui fut reçu froidement, parce que les choristes étaient trop peu nombreuses et qu'elles ont détonné. Le duo entre Tamburini (la basse) et la Lalande plut beaucoup, puis vint le terzetto, qui fit *furore*, et un chœur de guerriers qui fit aussi plaisir. Enfin la scène de Ru-

bini et celle de la Lalande ont provoqué un enthousiasme tel que je ne puis te le peindre avec des paroles ; la langue italienne elle-même n'a point de termes qui puissent servir à décrire l'esprit tumultueux qui s'emparait du public, à ce point que je fus obligé, par deux fois, de me montrer sur la scène avec tous les chanteurs. Hier soir, deuxième représentation, les applaudissements ont augmenté encore, et j'ai dû paraître trois fois ; demain aura lieu la troisième, parce que ce soir on donne un acte de *Mosè* pour laisser reposer la Lalande.

Voilà quelles ont été les démonstrations des spectateurs ; nous verrons maintenant les journaux, qui ne paraîtront qu'après la troisième représentation, et nous verrons ce que sera leur critique et ce qu'ils auront trouvé de bon. Ma joie est extrême, car je ne m'attendais pas à un résultat aussi heureux ; un pareil succès me sera un encouragement pour continuer ma carrière avec honneur, et j'y parviendrai par l'étude. Donne ces nouvelles à tous les amis, s'il est vrai que j'en ai en cette ville. Je ne veux pourtant pas retourner pour le moment à Naples avant d'avoir établi ma réputation en Italie par d'autres efforts ; je me réglerai d'après les engagements qui me seront offerts, et j'aurai soin de t'apprendre ce qu'il m'advient de nouveau. Tous les amis que je possède ici ne se sentent pas de joie ; ils me disent qu'ils espéraient bien peu de mon œuvre, parce qu'ils me voyaient trop modeste, et que cela n'appartient qu'aux vieux savants et aux jeunes orgueilleux

lorsqu'ils ont quelque mérite. J'ai répondu à tous que l'éducation que j'avais reçue m'avait fait connaître avant la vieillesse les devoirs de l'homme, et que c'est pour cela que je cherche à me distinguer par le peu que je sais, méprisant l'orgueil, fils de la médiocrité...

Cette lettre fait voir en Bellini l'homme et l'artiste; et c'est une bonne fortune pour un biographe de pouvoir dire qu'elle fait autant d'honneur à l'un qu'à l'autre.

Trois mois après, *le Pirate* était représenté à Vienne, et le succès considérable qu'il obtenait en cette ville venait confirmer d'une façon éclatante celui qu'il avait remporté à Milan. La renommée s'emparait définitivement du nom de Bellini, le faisait voler de bouche en bouche, et semblait lui préparer de nouveaux triomphes.

On préparait alors à Gênes l'ouverture du nouveau théâtre Carlo-Felice. *L'impresario*, pensant qu'il ne pourrait mieux établir son entreprise et fêter cette solennité qu'en offrant à son public un nouvel ouvrage de Bellini, dont on s'entretenait partout, écrivit au jeune compositeur pour lui offrir un

traité à cet effet. Mais celui-ci venait de s'engager à livrer un autre opéra à la Scala, et répondit que tous ses soins devant être donnés à cette nouvelle production, il ne pouvait accepter un autre contrat.

Ce n'était point l'affaire du directeur génois, qui sentait que le nom de Bellini sur l'affiche de son théâtre serait un coup de fortune pour lui. Cet industriel lui écrivit donc de nouveau en lui disant qu'il se contenterait de monter l'opéra de *Bianca e Gerlando*, déjà joué à Naples, si son auteur voulait bien prendre la peine d'y ajouter trois ou quatre morceaux nouveaux. Les interprètes de l'ouvrage ainsi modifié seraient la Tosi, Davide et Tamburini. Bellini viendrait lui-même en surveiller les répétitions, et recevrait pour prix de ses peines et de son déplacement une somme ronde de huit mille francs. Devant des propositions si brillantes, des conditions d'une exécution si facile, Bellini n'hésita plus ; il signa le contrat qu'on lui offrait, se rendit à Gênes vers le milieu du mois de Mars 1828, et opéra si rapidement les changements qui lui avaient été

demandés que la seconde édition de *Bianca e Gernando*, ainsi « corrigée, revue et augmentée, » put être présentée au public le 7 Avril suivant. Elle obtint un excellent accueil, et les trois morceaux ajoutés, c'est-à-dire deux airs de ténor et un air final pour la cantatrice (celui qui se termine par la caballete: *Della gioja e dal piacere*), ne furent pas moins bien reçus que le reste.





VI

J'ai dit que Bellini avait signé un contrat par lequel il s'engageait à livrer une nouvelle partition au directeur de la Scala, de Milan, partition qui devait lui être payée mille ducats, et pour laquelle on lui avait promis pour interprètes M^{me} Méric-Lalande, la Ungher, le ténor Reina et Tamburini. Il quitta donc Gênes vers la fin d'Avril, et se rendit à Milan, où il avait été invité à passer, dans une maison amie, le temps qui lui serait nécessaire pour écrire son nouvel ouvrage.

Cet ouvrage était *la Straniera*, dont Romani avait puisé le sujet dans uns des romans alors si fort à la mode du célèbre vicomte d'Arlincourt, aujourd'hui justement oublié. La muse de Bellini était rebelle par instants, et nous l'allons voir par ce que je vais rapporter tout à l'heure. Mais auparavant, je veux montrer à quel point il comprenait la grandeur et la portée du drame musical, et avec quel sens droit et juste il l'appréciait; ce fragment d'une lettre adressée à un de ses amis, tandis qu'il travaillait à *la Straniera*, va nous livrer, en quelque sorte, les secrets de son esthétique, et nous édifier sur sa façon de composer :

..... Puisque je me suis proposé (disait-il) d'écrire quelques partitions — jamais plus d'une par an, — j'y apporte tous mes efforts. Persuadé, comme je le suis, qu'une grande partie de leur succès dépend du choix d'un thème intéressant, du contraste des passions, de l'harmonie des vers et de la chaleur de leur expression, non moins que des coups de théâtre, il me fallait, avant tout, faire choix d'un écrivain expérimenté en ce genre, et c'est pourquoi j'ai préféré à tout autre Romani, puissant génie, fait pour le drame musical. Son travail accompli, j'étudie

attentivement le caractère des personnages, les passions qui prédominent en eux, les sentiments dont ils sont animés. Une fois bien pénétré de tout ceci, je me mets à la place de chacun d'eux, et je fais en sorte de sentir et d'exprimer efficacement ce qu'ils sentent et ce qu'ils expriment. Sachant que la musique résulte de la variété des sons, et que les passions des hommes se révèlent dans le langage par des tons diversement modifiés, je m'efforce, par une incessante observation, de parvenir, à l'aide de mon art, à la manifestation exacte de ces sentiments divers.

Enfermé dans ma chambre, je commence à déclamer la partie de chaque personnage du drame, avec toute la chaleur de la passion : j'observe, autant que possible, les inflexions de ma voix, la précipitation ou la langueur du débit en telle circonstance, enfin l'accent et le ton de l'expression que la nature donne à l'homme livré aux passions, et j'y trouve les motifs et les rythmes musicaux propres à les démontrer et à les transmettre à autrui par le moyen de l'harmonie. Je jette aussitôt cela sur le papier, je l'essaie au piano, et, quand je sens en moi-même une émotion correspondante, je juge que j'ai réussi. Dans le cas contraire, je recommence et me remets à l'œuvre jusqu'à ce que j'aie atteint mon but...

Précisément comme il terminait sa partition de *la Straniera*, il lui arriva un jour

de ne pouvoir mettre d'accord l'inspiration et sa raison. Il ne lui restait plus à écrire que l'air final de son opéra, mais il avait beau se mettre à son piano, lire, étudier et relire les vers de son collaborateur, ces vers le laissaient froid et incapable d'attirer la pensée musicale absente. Il sentait pourtant confusément ce qui convenait à la situation, mais il voyait aussi que le poète avait passé à côté, le gênant au lieu de lui venir en aide. Bref, il dut prier Romani de lui changer le texte de l'air en question. Celui-ci y consentit volontiers, et lui donna promptement une seconde version en lui demandant si celle-ci lui semblait satisfaisante. « Non, répondit-il. — Eh bien ! répliqua Romani, je vais t'en écrire une troisième. »

Mais ni la troisième ni une autre encore ne parvinrent à plaire à Bellini, si bien que son ami, surpris et dépité, finit par lui dire : — « Ma foi, je suis obligé d'avouer que je ne comprends rien à ton idée, et que je ne sais pas ce que tu veux. »

— Ce que je veux ! — s'écria à son tour Bellini en s'animant. Je veux une pensée qui

soit tout à la fois une prière, une imprécation, une menace et un délire. » — Et, en disant cela, il courait à son piano, et, par une improvisation fougueuse et hardie, essayait de faire comprendre son désir à son ami, qui le regarda d'abord avec stupeur et se mit à écrire tandis qu'il continuait. Puis, ayant terminé, il se leva, et, parlant de nouveau :

« Voilà ce que je veux, — dit-il, — as-tu compris, maintenant ? »

— Et voici tes paroles, — répliqua Romani en lui présentant un papier. — Suis-je entré cette fois dans ton esprit ? »

Bellini lut, fut enchanté, et se jeta dans les bras de son ami. Le fameux air : *Or sei pago o ciel tremendo*, était trouvé.

La Straniera fut jouée pour la première fois, avec un immense succès, le 14 Février 1829. Un poëme distingué, une partition essentiellement mélodique et riche cependant de mouvements dramatiques, d'élans passionnés, enfin une interprétation hors ligne justifiaient amplement ce succès, fatal cependant pour l'artiste qui tenait le principal rôle.

M^{me} Méric-Lalande, cantatrice admirable, mais qui, par malheur pour elle, avait, ainsi que la Malibran, le défaut de ne pouvoir se livrer à demi, fut victime du régime atroce que Bellini lui avait imposé dans cet ouvrage. Obligée de chanter tout un opéra sur un diapason dont l'élévation était extrême, au milieu de situations énergiques qui exigeaient des efforts incessants, et cela sans qu'elle pût trouver où se reposer un seul instant, la malheureuse femme luttait de toutes ses forces contre des difficultés vocales qui eussent été insurmontables pour toute autre que pour elle. Elle atteignait le but et triomphait de ces difficultés, admirable dans l'expression qu'elle prêtait aux superbes accents du compositeur, mais elle finit par succomber aux efforts inouïs qu'il lui fallait renouveler chaque soir. Elle perdit à jamais la voix, si bien que lorsqu'elle revint l'année suivante se faire entendre à Paris, où elle avait laissé de si beaux souvenirs, elle n'était plus que l'ombre d'elle-même et qu'on ne la reconnut plus.

La Straniera pourtant ne cessait d'attirer

la foule dans l'immense salle de la Scala, les journaux retentissaient d'éloges unanimes relatifs à cet ouvrage, et un grand critique italien, Carpani, écrivait ce qui suit à son sujet : — « Trouver des accords est affaire d'étude et de travail ; mais inventer une cantilène nouvelle est le fait du génie, la rendre belle est l'œuvre du goût. Or, Bellini, avec sa *Straniera*, non-seulement se fit connaître pour un grand génie original, mais montra qu'il s'était nourri aux sources pures d'un goût délicat et parfait. Après ce prodige qui a nom *il Pirata*, personne n'aurait attendu toutes les belles et fraîches mélodies dont il sut revêtir ce second ouvrage. *La Straniera* plut et surprit, non-seulement par l'ingénieuse nouveauté de ses chœurs, mais aussi par cette sombre et douce mélancolie, qui, s'étendant presque d'un bout à l'autre du drame, pénètre dans votre âme et fait couler vos larmes... Tel doit être le but de la vraie musique, ou exalter les sentiments généreux et patriotiques, ou réveiller la plus chère et la plus puissante des passions humaines, c'est-à-dire le sentiment de l'amour pour une

vertu malheureuse ou pour un être privilégié et sublime. Après *la Straniera*, la musique de Bellini devint populaire et retentit sur les lèvres de mille affectueux admirateurs, et l'on se souvient que Lulli avait coutume de dire qu'il était persuadé de la bonté de sa musique lorsqu'il l'entendait chanter sur le Pont-Neuf. »

Le triomphe de Bellini fut tel, au sujet de cet opéra, que les Cataniens, ses compatriotes, s'en émurent et résolurent de lui rendre un hommage public. Catane fit frapper, en son honneur, une fort belle médaille dont la face reproduisait son portrait, entouré de ces mots : *Vinc. Bellini Catanensis Musicæ Artis Decus*, tandis que le revers représentait une Minerve debout, tenant une couronne de la main droite, de la gauche le bouclier, avec ces paroles : *Meritis quæsitam Patria*.

Toujours heureux comme il le fut presque toute sa vie, au moins en ce qui concernait l'exercice de son art, Bellini reçut, à peine le succès de *la Straniera* était-il dessiné, de nouvelles et brillantes propositions d'enga-

gement. L'administration du théâtre ducal de Parme lui offrait une somme de 5,000 francs en échange d'un ouvrage nouveau qu'il écrirait pour ce théâtre. Il accepta aussitôt, signa le contrat qui lui était offert, et se rendit à Parme dans le courant du mois de Mars.

Cette fois, pourtant, Bellini devait voir son étoile pâlir; tous les éléments semblaient se tourner contre lui et se réunir pour lui faire expier, en un seul coup, la joie de ses succès passés.

A peine était-il arrivé à Parme qu'un avocat de cette ville, nommé Luigi Torrigiani, connu par quelques productions théâtrales, lui avait présenté un livret intitulé : *Cesare in Egitto*; Bellini, soit que le sujet lui répugnât ou que le drame en lui-même lui déplût, soit qu'il ne voulût absolument point séparer son imagination de celle de Romani, dont il sentait que le génie poétique se mariait merveilleusement avec le sien, refusa le travail de l'avocat parmesan, et s'entendit avec son collaborateur ordi-

naire pour un poëme dont la *Zaire* de Voltaire avait fourni l'idée principale.

Ce premier incident eut pour résultat d'indisposer considérablement les Parmesans et d'aliéner à Bellini de nombreuses sympathies, le fait étant considéré par eux comme un outrage à leur génie particulier ; l'Italie n'était pas alors comme aujourd'hui une nation forte, unie et homogène, et aucun des petits peuples qui la composaient ne voulait oublier ses vieilles rancunes, ses rivalités séculaires. Par malheur, à cette mesquinerie d'appréciation qui semblait devoir faire de chaque Parmesan un ennemi personnel de Bellini, venait se joindre un ensemble de circonstances fâcheuses, par le concours desquelles paraissait assurée d'avance la chute de l'œuvre nouvelle que le compositeur venait livrer au jugement du public. La chance voulut que le poëme de *Zaira* fût précisément le pire que Romani produisît jamais. Bellini, de son côté, fut loin d'être heureusement inspiré en écrivant sa partition ; et enfin l'interprétation, très-inégale, fut faible en beaucoup d'endroits,

bien que M^{me} Méric-Lalande et Lablache y concourussent, en compagnie de la Cecconi, du ténor Trezzini et du baryton Inchindi (celui qui créa quelques années plus tard, à Paris, le rôle de Max dans *le Châlet d'Adam*).

Zaira, donnée pour la première fois le 16 Mai 1829, fit donc ce que les Italiens appellent un *fiasco*, et plus jamais on n'en reparla. Bellini, se trompant sur la valeur de son œuvre, eut beau dire qu'il avait eu affaire à « *un pubblico amaramente inclinato a sprezzare quell' opera,* » il ne put faire prendre le change qu'à lui-même et abuser qui que ce soit sur la cause première de son échec.

Peu satisfait du résultat de son séjour à Parme, il n'y resta pas longtemps et retourna à Milan, où il arriva dans les premiers jours de Juillet. Tout aussitôt, et enchantés de le revoir, les Milanais demandèrent à entendre de nouveau *il Pirata*, qui, changeant de théâtre, mais retrouvant son succès, passa de la Scala à la Canobbiana, où il reparut triomphalement le 16 de ce

mois. Mettant à profit les excellentes dispositions du public, l'administration de ce théâtre conçut même l'idée de lui présenter le premier ouvrage de Bellini, *Bianca e Gernando*, qui fut joué en effet le 5 Septembre, mais, je crois, sans beaucoup de retentissement, ce premier essai d'un talent qui s'éprouve devant paraître un peu froid à la suite d'une œuvre telle que *le Pirate*.

Ce dernier ouvrage avait, avec *la Straniera*, complètement établi la réputation de son auteur, dont le nom volait de bouche en bouche et se trouvait porté par la renommée dans toutes les parties de l'Italie. Venise, qui ne le connaissait pas encore, voulut entendre à son tour le bienheureux *Pirate*; Bellini y fut appelé pour diriger les études de son œuvre, et la représentation en eut lieu sur le théâtre de la Fenice le 16 Janvier 1830. Il était encore dans cette ville lorsqu'on apprit que Pacini, qui devait écrire l'*opera d'obbligo* (1) qu'on y

(1) En Italie, l'*opera d'obbligo* (obligé) est l'opéra, soit joué déjà ailleurs, mais nouveau pour la ville,

représentait chaque année, était dans l'impossibilité de tenir son engagement, par suite d'une maladie grave qui le retenait au lit. La saison était déjà avancée, le temps pressait, et l'*impresario* désespéré ne savait à qui s'adresser pour obtenir l'opéra nouveau que les Vénitiens réclamaient avec instances. On pensait bien à Bellini, mais on savait qu'il ne voulait s'engager qu'à bon escient, c'est-à-dire à la condition d'avoir tout le temps qu'il jugeait nécessaire pour l'élaboration de son travail.

En désespoir de cause, pourtant, on lui fit des ouvertures à ce sujet, mais ce que l'on craignait arriva : il refusa net. Quelques amis qu'il avait dans la ville se mirent alors de la partie, lui firent observer que persister dans son refus serait mal reconnaître l'accueil chaleureux que lui avaient fait les Vénitiens, que ceux-ci réclamaient

soit composé expressément pour elle, que chaque *impresario* s'engage, dans le traité signé par lui avec la municipalité du théâtre qu'il exploite, à faire représenter dans le cours de la saison.

à grands cris une partition nouvelle expressément écrite pour eux, enfin que la situation du théâtre était désastreuse, et qu'une bonne résolution de sa part pouvait seule sauver l'entrepreneur de la ruine et les artistes d'une catastrophe. Leurs insistances affectueuses triomphèrent à la fin des scrupules et des répugnances de Bellini, qui, du reste, comptait user d'un subterfuge. Sa *Zaira*, malheureuse à Parme, n'était point connue à Venise; il résolut de s'en servir et de sauver du naufrage, en les adaptant à l'œuvre nouvelle, un certain nombre de ses fragments les plus heureux. Comme toujours, il s'adressa à Romani pour avoir un livret; celui-ci n'avait rien de prêt, mais il lui proposa de remanier son poëme d'*i Capuleti ed i Montecchi*, déjà mis en musique par Vaccaj, afin d'y pouvoir faire entrer les morceaux possibles de l'infortunée *Zaira*. Un mois suffit à toute cette besogne, et l'ouvrage, moitié nouveau, moitié rafistolé, fit son apparition à la Fenice le 11 Mars 1830, ayant pour interprètes Giuditta Grisi, alors dans tout l'éclat de sa beauté radieuse et de

son incomparable talent, la Carradori et Bonfigli.

Pour la première fois, Bellini écrivit dans cette partition un rôle de contralto, celui de Roméo, et ce rôle, il faut le dire, est fort bien disposé. Du reste, *i Capuleti ed i Montecchi* obtinrent auprès des dilettantes vénitiens un véritable succès, bien que ce ne soit point, tant s'en faut, son meilleur opéra. Les idées cependant, on doit le reconnaître, y sont fort heureuses pour la plupart; la mélodie est abondante, aimable et toujours distinguée, on y trouve des cantilènes enchanteresses; mais on y sent que l'auteur a manqué de souffle, et toutes les situations pathétiques sont manquées. Cela est si vrai, surtout pour la scène capitale de l'ouvrage, celle des tombeaux, qui constitue le quatrième acte, qu'il s'en est suivi un fait dont jusque alors on n'avait pas d'exemple au théâtre. Lorsque, plus tard, et après la mort de Bellini, on voulut reprendre ses *Capulets* sur diverses scènes, on prit le parti d'en supprimer le quatrième acte, et de le remplacer par celui du *Romeo e Giulietta*

de Vaccaj, qui est l'un des plus beaux épisodes de musique dramatique que l'on puisse trouver. La chose est assurément singulière, et, pour ma part, je suis peu partisan de semblables accouplements. Ce fait s'est pourtant perpétué en Italie, et l'usage en est si bien établi que lorsqu'en 1859 notre Académie impériale de musique voulut monter l'opéra de Bellini, pour les débuts de M^{lle} Vestvali, il fut joué dans ces conditions et avec la substitution du quatrième acte de Vaccaj.

Cependant, je le répète, cet opéra obtint un grand succès à Venise, succès tel que, le soir de sa troisième représentation, une ovation fut faite à Bellini, attendu par la foule à la porte du théâtre et reconduit par elle jusque chez lui au son de la musique et à la lueur des torches. Il reçut à cette occasion, du roi de Naples François I^{er}, la médaille de l'ordre du Mérite civil, qui avait été institué peu de mois auparavant, et dont son maître Zingarelli venait d'être nommé chevalier.

En reconnaissance de l'aide que lui avait

donnée sa patrie à l'aurore de sa carrière, et de l'affection qu'elle lui avait montrée par la suite, il voulut dédier la partition des *Capulets* à ses concitoyens, et le fit dans les termes suivants :

*Ai Catanesi
che il lontano concittadino
nel musicale arringo sudante
d'onorevoli dimostrazioni
liberali confortavano
quest' opera
sulle Venete scene fortunata
pegno di grato animo e di fraterno affetto
consacra
Vincenzo Bellini (1).*

(1) « Aux Cataniens, qui, par d'honorables et libérales démonstrations, ont réconforté leur concitoyen éloigné et lancé dans l'arène musicale, Vincent Bellini dédie cette œuvre, favorablement accueillie par le public vénitien, comme le gage d'un esprit reconnaissant et d'une affection fraternelle. »

La partition originale d'*i Capuleti ed i Montecchi*, avec cette dédicace de la main de Bellini, est conservée à Catane, dans la Bibliothèque de l'Université des études.

Il n'est pas inutile de dire que Bellini reçut de l'administration du théâtre de la Fenice, comme paiement de cet ouvrage, la somme de 1,800 ducats.



VII

Peu de temps après la représentation des *Capulets*, Bellini quitta Venise et retourna de nouveau à Milan, qui semblait l'attirer toujours comme un aimant irrésistible. Il avait été si bien reçu dans cette ville hospitalière, et son *Pirate* y avait obtenu un tel succès lors de son apparition, qu'il en avait conservé une reconnaissance et une affection profondes pour la noble cité et ses aimables habitants. Mais à peine y fut-il arrivé qu'il fut atteint d'une affection intestinale du caractère le plus grave et le plus violent.

Un musicien très-distingué, qui l'avait pris en vive amitié, quoique plus âgé que lui de quarante ans environ, Francesco Polini, pianiste extrêmement remarquable et professeur au Conservatoire de Milan, le fit transporter dans son logis et le soigna comme un fils. Malgré le dévouement de cet excellent homme, la maladie faisait des progrès terribles, et bientôt Bellini fut dans un état tel que les médecins désespérèrent de le sauver. On s'attendait d'un jour à l'autre à voir terminer une existence que les Italiens considéraient avec raison comme si précieuse, lorsque la nature jeune et vivace de l'artiste, prenant tout à coup le dessus, triompha de la maladie et fit disparaître toute apparence de danger. Bientôt Bellini fut sur pied, prêt à reprendre ses chers travaux.

L'administration du théâtre Carcano, de Milan, était alors entre les mains d'un homme intelligent, foncièrement artiste, et qui faisait tous les efforts possibles pour placer ce théâtre à la plus grande hauteur. Cet *impresario* avait réuni une compagnie de

chanteurs de premier ordre, à la tête desquels se trouvaient Rubini et cette artiste sublime qui s'appelait la Pasta; déjà il avait signé avec Donizetti un contrat par lequel il s'était assuré une partition nouvelle du maître (c'était l'*Anna Bolena*); il fit de même avec Bellini, qui s'engagea à écrire expressément pour lui un opéra nouveau et qui choisit pour texte de ses inspirations un livret de Romani, *la Sonnambula*, que celui-ci venait de tirer d'un vaudeville de Scribe portant le même titre, et dont le succès à Paris avait été considérable.

A ce propos, je trouve dans la notice que l'avocat Cicconetti a consacrée à Bellini un passage intéressant sur les circonstances qui accompagnèrent l'enfantement de cette œuvre adorable, inspiration merveilleuse qui restera le joyau le plus pur, le plus riche et le plus éclatant de la brillante couronne artistique du compositeur sicilien. Comme ces détails, d'ailleurs peu développés, ne sauraient être lus sans intérêt, je vais les reproduire ici.

... La famille dont Bellini pouvait dire désormais qu'il faisait partie (une famille milanaise qu'il avait connue à Gênes quelques années auparavant) s'était retirée dans le bourg de Moltrasio, sur le lac de Côme. Naturellement, il avait été invité à la rejoindre, non-seulement parce qu'une affection sincère l'unissait à elle, mais surtout parce que ces excellents amis pensaient avec raison qu'un séjour un peu prolongé dans une contrée aussi salubre aurait pour résultat d'éloigner complètement toute trace de la maladie récente qui avait failli l'emporter. Moltrasio est situé sur la rive gauche du lac, à cinquante milles environ de Milan, et presque en face de l'antique et superbe bourg de Torno. Inondé de soleil, c'est un endroit aussi renommé par la splendeur du site, qu'il contribue à embellir, que pour l'excellence de son climat et la pureté de l'air qu'on y respire. Là se trouve une vallée charmante, baignée par une haute chute d'eau qui se transforme parfois en torrent et offre un spectacle magnifique, tout en contribuant encore à augmenter la salubrité du lieu, dans lequel elle entretient un état de constante et délicieuse fraîcheur. La villa des comtes Lucini Passalacqua s'élève, majestueuse, dans les environs, et elle offre, avec ses jardins ornés de gigantesques cyprès et descendant se plonger jusque dans les eaux du lac, un aspect riant et enchanteur, complétant ainsi cette scène de beauté digne d'inspirer le génie d'un Claude (Lorrain) ou d'un Poussin.

Bellini, auquel les longues promenades étaient in-

terdites par la délicatesse de sa complexion, prenait un plaisir extrême à passer de l'une à l'autre rive du lac, de l'une à l'autre villa, tout en observant les habitudes familières et les amours innocentes des *contadini* qui peuplaient ces lieux adorables. Le jour le plus agréable pour lui était le samedi, parce qu'alors les jeunes ouvriers des fabriques quittaient leur travail ordinaire, et, prenant place dans de petits batelets, s'en retournaient dans leurs demeures en faisant retentir l'air de chansons joyeuses et de délicieuses harmonies. Le son des instruments et la suavité de la voix humaine acquièrent, on le sait, dans le silence et la tranquillité des champs, un charme inexprimable, et saisissent comme par enchantement les esprits même les plus rebelles aux douceurs de la musique; on peut supposer l'effet qui pouvait en résulter sur l'âme tendre de Bellini. Assis lui-même dans une barque, en compagnie de ses hôtes, il suivait d'un œil attentif les évolutions des jeunes paysans et prêtait l'oreille à leurs chants. Fatigué parfois du bruit importun des rames, il en faisait suspendre le mouvement, et écoutait avec une sorte d'ivresse, fasciné par le charme de cantilènes expressives, aussi bien que mû par le désir de les étudier pour en reproduire exactement le caractère naturel, simple et ingénu...

On voit que Bellini puisait aux sources vives de l'inspiration, qu'il savait au moins

la diriger, la conduire, la guider ; si ses ouvrages sont empreints d'un pathétique vrai, d'une sensibilité naturelle, on ne saurait dire que c'est seulement parce qu'il suivait les mouvements de son cœur et se laissait uniquement entraîner par son imagination. Il cherchait la vérité par tous les moyens possibles, et s'en faisait l'esclave, ayant le courage d'obliger son inspiration à lui obéir, ce que certains musiciens bien plus instruits que lui, bien plus variés, bien plus complets, n'ont pas toujours daigné faire.





VIII

Bellini tenait d'autant plus à frapper un grand coup et à réussir au gré de ses désirs sa chère *Sonnambula*, qu'il avait pour en interpréter le rôle principal une artiste incomparable, offrant la réunion de qualités exceptionnelles portées à leur plus haut degré. Belle comme le jour, douée d'une voix dont l'ampleur, la richesse et la sonorité ne pouvaient connaître de rivales, comédienne de la tête aux pieds, non tout d'une pièce, mais avec une variété d'accents et un naturel tel que Talma l'entendant, toute jeune

encore, chanter un de ses meilleurs rôles, s'écria émerveillé : — « Voilà une enfant qui a trouvé ce que je cherche depuis vingt ans ! » — avec cela passionnée, pathétique et entraînant au possible, la Pasta — car c'est d'elle qu'il s'agit — était alors dans toute la splendeur de son admirable talent.

Ce talent, que les hommes de notre génération n'ont pu être à même d'apprécier, était certainement bien émouvant, bien étonnant, bien extraordinaire, car tous les contemporains, et parmi eux les artistes les plus illustres, s'accordaient à lui reconnaître les qualités les plus sublimes.

Un jour que la Pasta chantait le *Tancredi* de Rossini (c'était en 1824), Talma, qui avait lui-même prêté si souvent ses accents sublimes au *Tanocrède* de Voltaire, s'en vint voir aux Italiens la grande artiste qu'on lui avait tant vantée. Dès l'entrée noble et majestueuse du fier et gracieux *Tancredi*, Talma n'eut plus d'yeux que pour lui, resta attentif à ses moindres gestes, s'attacha à ses moindres accents comme aux plus légers mouvements de sa physionomie.

Le regard de l'actrice, son attitude, la fierté de son maintien, la splendeur de sa voix et la beauté de son chant, la puissance de son exécution, son jeu passionné, naturel, émouvant et vrai, tout enfin concourait chez elle à la production de l'illusion la plus complète, et plus elle avançait dans son rôle, plus le regard de Talma semblait comme attaché à ses lèvres. Lorsqu'elle fit entendre cette phrase lumineuse et inspirée :

O patria! dolce e ingrata patria; al fine
A te ritorno; io ti salute, o cara
Terra degli avi miei! Ti bacio e questo
Per me giorno sereno!
Comincia il core a respirareni in seno!
Amenaide!

Talma, l'œil fixe, le visage contracté, la poitrine haletante, demeura immobile, puis s'écria, dans un véritable élan d'admiration :
— « C'est une belle bien chose! »

Quelques jours après, l'illustre tragédien se faisait présenter chez la célèbre cantatrice, qui l'accueillit avec une grâce touchante, et l'on raconte que, les yeux rem-

plis de larmes, parlant de cette voix grave et mélancolique dont il savait tirer des accents si profonds et si vrais, Talma dit à la Pasta :

— Madame, vous réalisez l'idéal que j'ai rêvé; vous possédez les secrets que je n'ai cessé de chercher avec ardeur depuis que la carrière théâtrale s'est ouverte pour moi, depuis que je considère la faculté d'émouvoir les cœurs comme le but suprême de l'art.

De son côté, Stendhal, dans son intéressante *Vie de Rossini*, s'exprimait ainsi sur le compte de la Pasta :

En sortant d'une représentation dans laquelle M^{me} Pasta nous a transportés, l'on ne peut se rappeler autre chose que l'extrême et profonde émotion dont elle nous a saisis. C'est en vain que l'on chercherait à se rendre un compte plus distinct d'une sensation si profonde et si extraordinaire. On ne sait où se prendre pour admirer. Cette voix n'a point un timbre extraordinaire; elle ne doit point ses effets à une flexibilité surprenante; ce n'est point non plus une extension inaccoutumée; c'est uniquement et tout simplement le chant qui part du cœur,

Il canto che nell'anima si sente,

et qui séduit et qui entraîne en deux mesures tous

les spectateurs qui ont pleuré en leur vie pour autre chose que de l'argent ou des croix. »

Sur la nature de la voix de la cantatrice, il dit ceci :

La voix de M^{me} Pasta a une étendue considérable. Elle donne d'une manière sonore le *la* sous les lignes et s'élève jusqu'à l'*ut* dièse et même jusqu'au *ré* aigu. M^{me} Pasta a le rare avantage de pouvoir chanter la musique de contralto comme celle de soprano. J'oserai dire, malgré mon peu de science, qu'il me semble que la véritable position de sa voix est le *mezzo-soprano*. Le maestro qui écrirait pour elle devrait placer le tissu ordinaire de ses chants dans la voix de *mezzo-soprano*, et se servir ensuite en passant, et par occasion, de toutes les autres cordes de cette voix si riche. Beaucoup de ces cordes non-seulement sont fort belles, mais produisent une certaine vibration sonore et magnétique qui, je crois, par un mélange d'effets physiques non encore expliqué jusqu'ici, s'empare avec la rapidité de l'éclair de l'âme des spectateurs.

Enfin, un autre juge, Castil-Blaze, dont on ne saurait récuser la compétence, n'en parlait pas avec moins d'enthousiasme :

Quelle est l'enchanteresse dont la voix pathétique et brillante exécute avec autant de force que d'ama-bilité les jeunes compositions de Rossini et les

chants simples et grandioses de l'ancienne école ? Qui revêt la cuirasse des preux et la parure élégante des reines pour nous offrir, tour à tour, les grâces de l'amante d'Othello et la fierté chevaleresque du héros de Syracuse ? Qui réunit à cet éminent degré le talent de virtuose à celui de tragédienne, et sait entraîner par un jeu plein de vigueur, de naturel et de sensibilité ceux qui pourraient résister à de mélodieux accents ? Qui nous fait admirer les dons les plus précieux de la nature soumis aux lois d'un goût sévère, pur, et les charmes d'une belle figure harmonieusement unis aux charmes d'une belle voix ? Qui, sur la scène lyrique, exerce un double empire, cause des illusions et des jalousies, fait éprouver à l'âme de nobles jouissances et des tourments délicieux ? C'est M^{me} Pasta. Elle ne fait pas *tout*, comme l'ermite du mont Sauvage, mais on voudrait la voir partout, et son nom est un attrait irrésistible pour les amateurs de la belle musique dramatique (1).

Bellini comprit rapidement tout le parti qu'il pouvait tirer de semblables qualités pour l'interprétation de l'œuvre qu'il pré-

(1) *Journal des Débats* du 10 Septembre 1822. — On sait que la Pasta a survécu de trente ans à l'aimable musicien dont elle fut surtout l'interprète inspirée. Elle est morte seulement le 1^{er} Avril 1865.

paraît. Par une coïncidence heureuse, la Pasta était reçue presque journellement dans la maison où lui-même avait trouvé une si affectueuse hospitalité. D'autres artistes y venaient encore, et le salon de la villa se transformait souvent en une sorte de petit cénacle intellectuel, où les questions d'art et de littérature étaient discutées, débattues avec une véritable ardeur. On se réunissait, on causait, on faisait de la musique, et le compositeur pouvait apprécier à loisir l'admirable artiste qui devait donner la vie à ses inspirations et les transmettre au public. Il étudia attentivement sa personne, le caractère de sa voix, la nature exceptionnelle de son talent, enfin les ressources infinies que ce talent mettait à sa disposition.

Mais tout cela fût resté insuffisant peut-être, n'eût été quelque autre cause intime, pour lui faire créer une de ces œuvres d'autant plus belles, d'autant plus expressives, d'autant plus passionnées, que l'artiste y met le meilleur de son être et qu'elles sont comme un écho de ses souffrances, de ses angoisses, de ses douleurs passées. Bellini

avait aimé, il avait pleuré, il était à même d'ouvrir le livre de son cœur, et je suppose volontiers qu'une voix intérieure lui faisait entendre des accents semblables à ceux que Musset prête à la Muse dans sa belle pièce de *la Nuit de Mai* :

Poète, prends ton luth ; c'est moi, ton immortelle,
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux,
Et qui, comme un oiseau que sa couvée appelle,
Pour pleurer avec toi descends du haut des cieux.
Viens, tu souffres, ami ; quelque ennui solitaire
Te ronge ; quelque chose a gémé dans ton cœur,
Quelque amour t'est venu, comme on en voit sur terre,
Une ombre de plaisir, un semblant de bonheur.
Viens, chantons devant Dieu ; chantons dans tes pensées,
Dans tes plaisirs perdus, dans tes peines passées ;
Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu.

Quoi qu'il en soit, *la Sonnambula* fut menée à bien, et représentée le 6 Mars 1831 avec un succès colossal, ayant pour interprètes la Pasta, Rubini et Mariani.

Quels que soient les reproches qu'on puisse lui faire sous le rapport de la facture proprement dite et de l'instrumentation, il n'en reste pas moins vrai pour tout artiste sin-

cère, pour tout homme amoureux du beau et sensible aux accents de la vérité et de la passion, que cette partition est un chef-d'œuvre admirable. Je suis fort disposé, pour ma part, je l'avoue, à passer condamnation sur les défauts secondaires d'une oeuvre lorsque cette oeuvre m'émeut profondément et qu'elle ouvre mon cœur pour s'y faire une place, dût-elle même le faire saigner en agissant avec violence. Mais ce n'était pas le cas pour Bellini. Chez lui, l'expression de la passion ne se produisait pas en accents désordonnés, et pourtant elle n'agitait pas avec moins d'intensité l'âme des auditeurs. Toujours simple, toujours naturel, toujours vrai, il saisit merveilleusement le caractère de chacun de ses personnages, et sait reproduire avec une exactitude scrupuleuse le sentiment particulier qui les anime.

Où trouver une vérité d'accent plus parfaite, une délicatesse plus exquise, une grâce plus soutenue, une émotion plus poignante et plus douloureuse, une passion plus intense, et en même temps une sobriété de

langage plus heureuse que dans ce poëme adorable qui a nom *la Sonnambula* ?

Je ne parle point de la mélodie. Chacun sait qu'elle coulait de source chez Bellini, et la fraîcheur de ses cantilènes, âgées aujourd'hui de plus de trente ans, n'a été ni flétrie ni seulement altérée, tandis que nous en voyons tant d'autres beaucoup plus jeunes se faner et vieillir prématurément. Mais le caractère même de son chant, la nature de son langage musical, ne sont-ils pas toujours en conformité parfaite avec le sentiment qu'il veut peindre, avec la situation qu'il lui faut interpréter ?

Amina et Elvino sont deux paysans, deux *contadini* ; on n'a pas besoin de les voir pour le deviner, et l'expression simple et ingénue que le musicien a su donner à leur chant, tout en lui conservant la distinction naturelle aux âmes délicates, suffit pour faire comprendre la modestie de leur condition. Où trouvera-t-on une tendresse plus vive, plus émue, que dans le délicieux air d'Amina, *Come per me sereno*, et surtout dans son adorable *andante* :

Sopra il sen la man mi posa
Palpitar il cor mi senti...

Et ce finale si beau, si grand, si noble, si pathétique, est-ce donc une page vulgaire dont il faille faire fi? Il vous sied bien, messieurs les rhéteurs, en présence d'un tableau si parfait et si achevé, d'une page dramatique débordante de passion et d'un effet si saisissant, il vous sied bien de parler de l'ignorance de Bellini et de son impuissance à développer un motif? Où rencontrerez-vous quelque chose de plus beau, de plus magnifique, de plus inspiré, et en même temps de plus simple, de plus pur et de plus irréprochable comme forme que la magnifique progression du dessin mélodique qui constitue la seconde partie de ce morceau admirable?

Et l'air d'Elvino, au second acte, n'est-il pas l'expression la plus poignante du désespoir, le cri d'une âme déchirée, d'un cœur tordu par la douleur, et qui pourtant ne saurait voir changer en haine l'amour dont il avait fait le rêve enchanté de sa vie? Rap-

pelez-vous l'accent douloureux et tendre
placé sur ces vers :

Ah ! perche non posso odiarti
Infidel qual io vorrei
Ma del tutto amor non sei
Cancellata del mio cor...

et dites si ce n'est pas là le triomphe de la
passion exprimée en un langage vrai, noble
et touchant ?

Mais ce sont là des beautés qui ne se discutent point, car ceux qui n'en sont pas émus et auxquels elles n'arrachent point de larmes n'en sauraient comprendre la portée.

J'avoue que pour moi il n'est rien, dans l'œuvre de Bellini, de supérieur à *la Sonnambula*. Son style est peut-être plus grandiose et plus énergique dans *Norma* ; les *Puritains* sont sans doute d'un caractère plus complexe et plus foncièrement dramatique ; j'aurai à m'étendre plus loin sur ces deux œuvres remarquables. Mais rien ne me charme, ne m'émeut plus profondément que cette idylle d'une grâce et d'une fraîcheur si enivrantes, qui tourne parfois à l'élégie,

mais qui s'arrête au seuil du drame proprement dit, comme effrayée des conséquences que pourrait avoir son excursion dans le domaine de la tragédie pure.

La Sonnambula est, pour parler juste, ce que les Italiens appellent une œuvre *di mezzo carattere*, passionnée, pathétique, mais non fougueuse et désordonnée, une de ces œuvres dans lesquelles le sourire se mêle parfois aux larmes, et qui glisse en votre âme ce sentiment de mélancolie douce et tendre, de rêverie élégiaque, qui pénètre au fond de votre cœur, sans jamais pourtant le déchirer cruellement.





IX

L'indescriptible succès obtenu, au théâtre Carcano, par *la Sonnambula*, excita les convoitises des administrateurs de la Scala, qui d'ailleurs se rappelaient les brillantes soirées que *le Pirate* et *la Straniera* avaient procurées à leur théâtre. Ils vinrent donc trouver Bellini pour lui demander un opéra nouveau, lui offrant, outre quelques autres avantages, de le lui payer trois mille ducats, et lui promettant pour interprètes la Pasta, Giulia Grisi, Donzelli et Negrini. Des conditions aussi brillantes décidèrent

Bellini à accepter immédiatement; il signa donc le traité, et s'enquit aussitôt d'un nouveau poëme auprès de Romani.

Celui-ci s'occupa de lui en ajuster un sur la tragédie de Soumet, intitulée *Norma* (on sait avec quel sans-gêne les librettistes italiens ont toujours puisé dans le répertoire français; pour être plus habile que d'autres et véritablement poëte, Romani, nous l'avons dit déjà, n'était pas plus scrupuleux sous ce rapport). Bientôt le livret fut achevé, et Bellini, réjoui et surexcité par la présence à Milan de son ami Pacini, pour lequel il avait toujours ressenti une vive affection, l'eut promptement mis en musique. Les études en furent alors conduites avec rapidité, et neuf mois et demi après la première représentation de *la Sonnambula* au théâtre Carcano, c'est-à-dire le 26 Décembre 1831, *Norma* faisait son apparition à la Scala.

Il faut bien le dire, ce bel ouvrage n'obtint, le premier soir, aucun succès. Comme *l'Olympiade* de Pergolèse, comme le *Don Juan* de Mozart, à Vienne, comme le *Barbier* de Rossini, comme l'*Oberon* de Weber,

il fut incompris et demeura lettre close pour la grande masse des auditeurs, déroutés par les accents grandioses que Bellini avait su trouver en cette occasion, et qui n'étaient point dans ses habitudes. Je ne répéterai point à ce sujet les accusations absurdes qu'on se plaît à jeter à la face du public en semblables circonstances, lesquelles consistent à dire qu'il est incapable de sentir tout d'abord les beautés d'une œuvre, pour peu que ces beautés soient d'un caractère noble et élevé. Eh quoi ! *le Cid*, *Athalie*, *le Misanthrope*, *Alceste*, *Fernand Cortez*, *Lucia di Lammermoor* et tant d'autres drames sublimes n'ont-ils pas été accueillis, dans l'origine, avec une sorte de fureur sympathique, et n'ont-ils pas été immédiatement compris ?

Ne faisons donc pas le public plus sot qu'il ne l'est en réalité ; il se trompe parfois dans l'expression première de son jugement, cela est vrai, et, dans ce cas, il revient généralement sur son erreur. Mais l'homme, qui, dans cet ordre d'idées, doit être pris pour une fraction de la foule, l'homme isolé ne se

trompe-t-il jamais? Eh bien, les causes de son erreur sont celles de l'erreur du public; une mauvaise disposition peut, tout comme un individu, envahir un auditoire à un moment donné, il peut manquer d'attention, d'indulgence, de justice même; mais pour ignare, insensible, il ne l'est pas autant qu'on veut bien le dire. Il subit tout simplement l'influence des défauts inhérents à la nature humaine.

Il n'en est pas moins vrai que *Norma* reçut, à son apparition, un accueil qui, s'il n'était pas hostile, était au moins froid et réservé. Bellini, qui avait foi en son œuvre, semblait indifférent et se contentait de dire de temps à autre : *Vedremo, vedremo!* (Nous verrons, nous verrons!) Il était plus atteint pourtant qu'il ne voulait bien l'avouer, et son ami Pacini, mort il y a quelques mois à peine, le constatait lui-même en ces termes, dans une lettre écrite plus tard : — « J'ai vu Bellini à Milan, lorsqu'il y fit représenter son chef-d'œuvre, la *Norma*, et je me rappelle bien qu'à la première, à la seconde et à la troisième représentation ce

sublime ouvrage eut un sort presque malheureux, qui affligea le jeune compositeur au point que je lui vis verser des larmes... »

D'ailleurs, voici qui prouvera péremptoirement que cette admirable partition de *Norma* ne rencontra pas, lors de son apparition, toutes les sympathies auxquelles elle était en droit de prétendre, et qui ne lui firent pas défaut par la suite; c'est une lettre écrite par Bellini au retour du théâtre, le soir même de la première représentation, à son intime ami, M. Francesco Florimo, son condisciple au Conservatoire de Naples et dans la classe de Zingarelli (1).

Milan, 26 Décembre 1831.

Bien cher Florimo,

Je t'écris sous l'impression de la douleur, d'une acerbe douleur que je ne puis t'exprimer, mais que toi seul peux comprendre. Je viens de la Scala.

(1) Cette lettre, jusqu'ici absolument inédite, m'a été communiquée avec une bonne grâce charmante par le chevalier Francesco Florimo, qui est aujourd'hui archiviste de ce même Conservatoire de San

Première représentation de la *Norma*. Le croirais-tu ?
Fiasco! fiasco! solennel fiasco!!

A te dire vrai, le public a été sévère; il semblait positivement venu pour me juger et me condamner, et avec précipitation (du moins, je le crois) il a fait subir à ma pauvre *Norma* le sort de la druidesse elle-même.

Je n'ai plus reconnu ces chers Milanais qui accueillirent avec enthousiasme, avec la joie sur le visage, avec la chaleur dans le cœur, *il Pirata, la Straniera* et *la Sonnambula*; et pourtant je croyais leur en présenter une digne sœur dans la *Norma*; mais malheureusement il n'en a pas été ainsi; je me suis trompé; j'ai fait une bétise; mes pronostics étaient faux et mes espérances sont déçues. Eh bien, malgré tout, — je le dis à toi seul et le cœur sur les lèvres, si toutefois la passion ne m'égare pas, — l'introduction, la sortie, la cavatine de *Norma*, le duo

Pietro à Majella, où il étudia avec Bellini, et qui a conservé pour la mémoire de son ami un culte véritable et touchant.

Je dois d'autant plus de remerciements à M. Florimo, que lui-même achève en ce moment un travail considérable sur les anciens Conservatoires de Naples et sur les musiciens qui en sont sortis, travail dans lequel Bellini tiendra naturellement une place fort importante, et qu'il n'a pas hésité cependant à m'offrir la primeur de ce document précieux et intéressant.

des deux femmes avec le trio, qui suit, le finale du premier acte, et puis l'autre duo des deux femmes et le finale entier du second acte qui commence par l'hymne de guerre, sont de tels morceaux de musique et me plaisent tant (modestie), que, je te le confesse, je serais heureux d'en pouvoir toujours faire de semblables dans le cours de ma vie artistique. *Basta !!!* Dans les œuvres théâtrales, le public est le juge suprême. Cependant, je compte en appeler de l'arrêt qu'il a rendu contre moi, et s'il en arrive à se détromper, j'aurai gagné la cause et je proclamerai alors la *Norma* le meilleur de mes opéras : sinon, je me résignerai à mon triste sort, et je dirai pour me consoler : — « Les Romains n'ont-ils pas sifflé l'*Olympiade* du divin Pergolèse ?... »

Je pars par le courrier, et j'espère arriver à Naples avant la présente. Mais l'un des deux, ou moi, ou cette lettre, te fera connaître le triste sort de la *Norma*, sifflée. Ne t'afflige pas trop de cela, mon bon Florimo. Je suis jeune, et je me sens dans l'âme la force de pouvoir prendre une revanche de cette chute terrible.

Lis la présente à tous nos amis. J'aime à dire toujours la vérité, aussi bien dans la bonne que dans la mauvaise fortune.

Adieu, et à nous revoir promptement ! — En attendant, reçois un baiser de

Ton affectionné
BELLINI.

On le voit, la douleur de Bellini était profonde, et, comme le disait Pacini, il versa des larmes amères sur le sort de son infortunée *Norma*, de cette *Norma* qu'il aimait tant, qu'un jour, interrogé par une amie sur celle de ses œuvres qu'il affectionnait le plus et hésitant à répondre, et cette amie le pressant par cette question nette : — « Enfin, je suppose qu'embarqué sur un vaisseau et vous trouvant en pleine mer, vous soyez menacé de faire naufrage et qu'on voulût jeter à la mer toutes vos partitions, laquelle sauveriez-vous? » Il s'écria : — « Ah! ma chère *Norma*... »

Heureusement, *Norma* ne fit pas naufrage, même métaphoriquement ; elle se releva bientôt en effet, on rendit justice à cette œuvre si magnifique dans quelques-unes de ses parties, et le public témoigna pour elle un enthousiasme plus grand encore que n'avait été sa première indifférence.

Un fait donnera d'ailleurs une idée du soin que Bellini avait apporté à la composition de cet ouvrage.

Tout le monde connaît la suave et déli-

cieuse cavatine, *Casta diva*, à laquelle la Pasta donnait, dit-on, un accent si pénétrant. Eh bien, semblable à Boieldieu, qui refit cinq fois les charmants couplets de Marguerite au second acte de *la Dame Blanche*, Bellini, avant de s'arrêter à la mélodie aujourd'hui si répandue de cet air célèbre, en écrivit huit versions différentes, dont aucune ne le satisfaisait et qu'il déchira les unes après les autres, ensuite de quoi il en vint enfin à celle que nous connaissons.

Mais cette cavatine jouait de malheur, et la modestie poussée jusqu'au scrupule de la Pasta pensa faire sombrer même cette neuvième version. L'admirable artiste la trouvait trop difficile pour elle, et se refusait absolument à la chanter, affirmant qu'elle n'en viendrait jamais à bout. Bellini avait beau user de toute son influence auprès d'elle, il ne pouvait parvenir à triompher d'une répugnance qui semblait insurmontable. Enfin il la lui laissa un jour entre les mains, en lui disant de la conserver pendant toute une semaine, et en lui faisant prendre l'engagement de la chanter une fois

chaque matin ; si, au bout de ce temps, ses dispositions n'étaient point modifiées, il s'engageait de son côté à changer la cavatine et à chercher un nouveau texte. Mais ce qu'il avait prévu arriva : à force de soins, la grande artiste vainquit toutes les difficultés, et cet air devint par la suite la cause de ses plus grands triomphes.

Il est certain que *Norma* présente un progrès réel dans la *manière* du compositeur. La forme générale grandit, l'inspiration prend de l'ampleur et de la majesté, le récitatif est plus ferme, plus net, mieux accentué que dans les œuvres précédentes ; la tendresse se change en une véritable passion, qui se traduit parfois en élans sublimes ; les chœurs sont larges et vigoureux ; enfin, l'orchestre lui-même, toujours si chétif, souvent si misérable chez Bellini, semble prendre un peu de corps et acquiert par moments un relief inusité, bien que la science de l'agencement des timbres y brille encore généralement par son absence. Enfin, le style du compositeur s'élève, s'anoblit, et prend une énergie qui jusque-là lui était totalement inconnue.

Si l'on excepte, en effet, le fameux air *Casta diva*, qui n'est point, comme on s'obstine à l'appeler, une cavatine, mais une sorte de prière élégiaque, presque toute la partition de *Norma* respire une passion brûlante, et Bellini, de douceâtre et de languoureux que nous l'avons presque toujours vu jusqu'alors, devient vigoureux et souvent tout à fait pathétique. Ses moyens d'action pourtant sont toujours bornés, sa science musicale n'a pas grandi, et l'enchaînement de ses mélodies est toujours aussi nul ; son horizon restreint n'a pas été reculé, mais, grâce à cette justesse d'interprétation de la pensée poétique qui le distinguait entre tous, à cette vérité d'accent qu'il recherchait avec tant de sincérité et qu'il atteignait presque infailliblement, il a trouvé des inspirations nobles, grandioses, et dignes en tout point du sujet qu'il avait à traiter.

Voyez le beau duo de Norma et de Polliane, celui de Norma et d'Adalgise, le trio entre ces trois personnages, les imprécations de la prêtresse, la marche et le chœur des druides, enfin l'admirable finale qui ter-

mine l'œuvre, et dites si tout cela n'est pas marqué au coin du génie, d'un génie ignorant, il est vrai, tout de spontanéité, et chez lequel la science ne pouvait malheureusement venir en aide à l'imagination, mais véritable cependant et jusqu'à un certain point maître de lui-même. Ce qui me frappe dans *Norma* et qui était rare chez Bellini, c'est la couleur particulière, le relief inusité qu'il a su donner aux deux rôles de femme, rôles si distincts et si fortement, si puissamment tracés tous deux, qu'ils semblent coulés dans le métal. Quoi qu'on puisse dire, enfin, et quels que soient les reproches qu'on lui puisse faire, *Norma* n'en restera pas moins l'une des plus belles et des plus pures expressions du génie humain.





X

Le triomphe qu'il avait remporté avec *Norma* raviva dans le cœur de Bellini le souvenir de son cher maître Zingarelli, pour lequel son affection n'avait pas faibli un instant, et qu'il supposait aussi désireux de le revoir que lui-même l'était de l'embrasser. D'autre part, il éprouvait le besoin de s'entretenir de ses succès récents avec son excellente famille, qu'il n'avait point vue depuis près de six années, et de lui faire partager la joie qu'il en ressentait. Il prit donc la résolution de se rendre d'abord à Naples, puis à Catane, en passant

par Florence et Rome, et quitta à cet effet Milan dans les premiers jours de 1832.

Il arriva à Naples le 11 Janvier, et son premier souci en revoyant cette ville où il avait passé quelques-unes des meilleures années de sa jeunesse, fut de prendre une voiture et de se faire conduire au Conservatoire, où il courut aussitôt auprès de Zingarelli. Tous deux se jetèrent avec transport dans les bras l'un de l'autre, et la nouvelle de l'arrivée de Bellini se répandit par toute l'école avec la rapidité de l'éclair. Si tous les élèves s'empressèrent autour de lui, il n'est pas besoin de le dire ; quelques-uns l'avaient connu, et étaient enchantés de le revoir et de lui serrer la main ; pour les autres, qui connaissaient par ouï-dire l'amabilité, la douceur et l'excellence de son caractère, ils s'estimaient heureux de pouvoir lui adresser quelques paroles et d'en obtenir quelques mots gracieux. La joie fut grande pour tous lorsque Bellini déclara que, touché d'un tel accueil, il entendait passer dans le collège même les deux semaines qu'il avait décidé de rester à Naples.

On avait donné à San-Carlo, le soir précédant son arrivée, *i Capuleti ed i Montecchi*, mais un différend étant survenu entre la Ronzi et la Boccabadati, qui jouaient les deux rôles importants de cet ouvrage, l'affiche avait dû être changée, et l'*Elisabetta* de Rossini y remplaçait, dès le lendemain, l'opéra de Bellini. Ce n'était point l'affaire des Napolitains, qui, sachant que ce dernier était parmi eux, réclamèrent à grands cris ses *Capulets*. Bellini dut s'interposer entre les deux cantatrices et opérer leur réconciliation, afin que son ouvrage pût être joué de nouveau. On raconte que le soir de cette représentation, comme il allait dans une loge rendre visite à une dame de ses amies, il la trouva les larmes aux yeux, et que, lui en ayant demandé la cause, elle lui répondit qu'il n'avait point besoin de la chercher autre part que dans les accents qu'il avait prêtés à ses personnages.

Pendant son court séjour à Naples, il se vit nommer membre de l'Académie Bourbonnienne, et fut obligé de repousser les propositions de Barbaja, qui ne lui deman-

dait rien de moins que trois œuvres nouvelles pour San-Carlo, offrant de les lui payer la somme, exorbitante pour cette époque, de neuf mille ducats. Mais ses instants étaient comptés, et, après avoir pris congé de ses amis et du vieux Zingarelli, auquel, en guise de reconnaissance, il dédia sa partition de *Norma*, il partit pour Catane en compagnie de M. Francesco Florimo, aujourd'hui archiviste de ce même Conservatoire de Naples, où tous deux avaient étudié et s'étaient liés d'une étroite et vive amitié.

Son voyage fut une sorte de triomphe, et Palerme et Messine, entre autres, le reçurent avec les élans d'une joie indescriptible. Mais tout fut dépassé par la réception qui lui fut faite à Catane : l'intendant de la ville, Don Giuseppe Alvaro Paternò, prince de Sperlinga Manganelli, s'en fut à sa rencontre jusqu'en dehors de la cité, et, l'ayant prié de monter dans sa voiture, traînée par quatre chevaux magnifiques, il le conduisit jusqu'à la maison paternelle au milieu des applaudissements des Cataniens, qui se rangeaient

en deux files sur son passage et le couvraient d'acclamations enthousiastes. Les abords de la maison étaient encombrés d'une foule de curieux, et lorsque le père et la mère de Bellini parurent en lui tendant les bras, il s'y précipita avec bonheur.

On ne peut se faire que difficilement une idée de l'affection extraordinaire et profonde que les Cataniens ressentaient pour leur jeune et glorieux concitoyen. Cela se traduisait de mille façons différentes, qui prouvent bien toute l'ardeur de ce tempérament italien, si accessible à l'enthousiasme, qu'il le pousse parfois jusqu'à l'idolâtrie. Si Bellini sortait, il se voyait aussitôt suivi, entouré par des gens qu'il ne connaissait point, mais qui lui donnaient les témoignages d'un respect presque fanatique, d'une sorte de vénération; cela pouvait parfois devenir gênant, mais n'en était pas moins touchant. Lui arrivait-il d'entrer dans un magasin pour y prendre quelques rafraîchissements, il lui était impossible de faire accepter aucun paiement, le marchand s'estimant trop heureux, disait-il, d'avoir pu lui être agréable

en quelque chose. Un jour, il voit entrer chez lui quelques moines d'un couvent voisin, lui disant que la vie solitaire ne les empêchait nullement de s'intéresser à ce qui était la gloire de la patrie commune, et le priant de vouloir bien venir honorer le monastère de sa présence : Bellini s'y rendit en effet, fut reçu avec toutes sortes de soins et d'égards, et régalé, s'il en faut croire les on-dit, d'une certaine pâte délicieuse qui se fabriquait exclusivement dans le couvent. Fut-il sensible à cet honneur alimentaire ? je l'ignore complètement. Une autre fois, comme on exécutait au théâtre quelques morceaux du *Pirate*, il entra dans la loge de l'intendant, et la salle aussitôt faillit crouler au bruit des applaudissements et des vivats ; ceux-ci n'eussent point cessé s'il ne se fût décidé à descendre sur la scène, où il se montra plusieurs fois avec son père, qui était ivre de joie. Cela paraîtra peut-être un peu puéril, vu à distance ; cela n'en est pas moins caractéristique, et surtout très-réel. D'ailleurs, et pour juger de tels faits à leur juste valeur, il faut se rendre compte des

habitudes et des mœurs de l'Italie, et connaître la faculté expansive de ses habitants. Néanmoins, et étant donnée la nature tendre et aimante de Bellini, on peut se figurer le bonheur que devaient lui procurer des témoignages aussi désintéressés et aussi universels de sympathie.

Il était pourtant obsédé par une idée fixe, que venait rendre plus insupportable encore l'approche de son départ pour Venise, où il s'était engagé à donner une nouvelle partition. Il semblait entrevoir confusément l'avenir, et, s'il n'avait point le pressentiment de sa fin douloureuse et prématurée, il paraissait du moins intérieurement convaincu qu'il ne reviendrait jamais à Catane, et qu'il voyait sa patrie et les siens pour la dernière fois. Rien ne pouvait le distraire de cette pensée incessante, ni les honneurs qui lui étaient rendus, ni les fêtes dont il était le prétexte, ni les preuves d'affection qui lui étaient données par sa famille, par ses amis, et jusque par les indifférents ou ceux qui eussent pu l'être. Il en était tourmenté à ce point que, la veille même de son départ,

comme l'Etna vomissait des flammes plus abondantes et plus éclatantes que de coutume, et qu'il assistait à ce spectacle de la colère du volcan, on l'entendit s'écrier : — « Et toi aussi, Etna, tu veux donc me donner le dernier adieu ! » Pauvre cher grand artiste, comme il devait souffrir !

C'est dans cette disposition d'esprit qu'il avait écrit son adorable mélodie sur la *Malinconia* de Pindemonte, et c'est alors aussi qu'il conçut le projet de mettre en musique l'*Oreste* d'Alfieri, tel que ce grand poète l'avait écrit, projet qui ne fut jamais exécuté. Bellini était-il de taille à s'attaquer à un tel sujet, et doit-on regretter qu'il ne l'ait pu faire ? Je ne sais trop ; mais il me semble que son génie tendre, élégiaque et mélancolique se fût trouvé mal en communication avec Oreste et ses fureurs.

Quoi qu'il en soit, il partit de Catane après y être resté trente-neuf jours, se rendit à Naples, où il ne demeura que peu d'instants, passa par Rome, où l'on jouait *la Straniera*, par Florence, où l'on chantait *la Sonnambula*, et arriva à Milan, où il devait séjour-

ner quelque peu. Il fit en cette ville connaissance de Mercadante, qui lui survit aujourd'hui après plus de trente années, et se lia avec lui d'une telle amitié que pas un jour ne se passait sans qu'il lui rendît visite. Enfin, il s'en fut à Bergame, où il assista en triomphateur à une exécution de la *Norma*, et de là se dirigea sur Venise, où il arriva dans le courant du mois d'Août 1832.

L'opéra qu'il devait donner en cette ville était la *Beatrice di Tenda*, et sa mise à l'étude fut entourée de divers ennuis qui vinrent assaillir Bellini. D'abord, et comme on donnait alors à la Fenice le *Tancredi* de Rossini, un bruit malveillant se répandit dans la ville concernant de prétendues critiques qu'il aurait faites de cet ouvrage lors de ses répétitions; cela était d'autant plus faux que Rossini n'eut jamais de plus sincère et de plus enthousiaste admirateur que Bellini. Ces rumeurs ne firent pas moins leur chemin, et indisposèrent les Vénitiens contre ce dernier. D'autre part, Bellini éprouva une vive contrariété, causée par la négligence de

son collaborateur Romani, lequel, fort épris, paraît-il, en ce moment, s'occupait beaucoup plus de ses amours que des vers qu'il devait livrer à son musicien ; ce fait amena même une rupture complète de leurs relations, si affectueuses depuis tant d'années.

La représentation de l'ouvrage eut lieu pourtant à la Fenice le 16 Mars 1833 ; mais, quoique chanté par la Pasta, par Anna del Sere, Cartagenova et Curioni, il fit à cette représentation un *fiasco* presque complet. Les Vénitiens, je viens de le dire, étaient à tort indisposés contre Bellini, et lorsque celui-ci parut à l'orchestre pour aller prendre place au piano, les spectateurs ne prirent même pas la peine de dissimuler leur mauvaise humeur, que la belle introduction de l'opéra et l'entrée en scène de la Pasta elle-même ne purent parvenir à dissiper. Le mécontentement se traduisait par des signes non équivoques, si bien que la grande artiste, ignorante des causes de ce mécontentement et croyant à un caprice injuste du public à son égard, en conçut une sourde colère. Avec une rare présence d'es-

prit, elle saisit l'occasion de la manifester, et dans la scène entre le duc et Beatrice, quand celle-ci, désespérée, s'écrie fièrement : — « *Se amar non puoi, rispettami!* » (si tu ne peux m'aimer, respecte-moi!), au lieu de s'adresser à son mari, elle se retourna vivement du côté du public et lui lança cette apostrophe avec véhémence. Une immense salve d'applaudissements accueillit cette hardiesse, et l'ouvrage finit sans encombre. Cependant il n'obtint jamais un très-grand succès. Bellini avait fait beaucoup mieux, et une belle introduction, un finale remarquable et un superbe quintette restèrent insuffisants à sauver une partition dont les faiblesses étaient nombreuses.





XI

Q uoi qu'il en fût du sort de *Beatrice di Tenda*, il ne pouvait exercer aucune influence sur la renommée toujours croissante de Bellini, renommée si rapidement établie, et qui se basait sur quatre succès éclatants et pleinement justifiés : *il Pirata*, *la Straniera*, *la Sonnambula* et *Norma*. A peine âgé de trente-deux ans, et alors que tant d'autres entrent à peine dans la carrière, le jeune artiste était dans tout l'éclat d'une gloire incontestée, dans l'enivrement de triomphes répétés, et toute l'Europe, on peut le dire, retentissait du bruit de son

nom et de ses exploits. L'Italie en était fière, et la France elle-même, la France, qui eût pu se dispenser de jalouser sa voisine, puisqu'elle possédait alors quatre grands musiciens qui s'appelaient Boieldieu, Hérold, Auber et Halévy, songeait à accaparer à son profit les fruits d'un génie si particulier, si jeune et si vivace.

A ce moment, en effet, Bellini fut l'objet d'instances qui durent flatter considérablement son amour-propre. Non-seulement on lui offrait à Londres un traité extrêmement avantageux pour aller organiser et diriger les études de deux de ses ouvrages joués en Italie, mais l'administration du Théâtre-Italien de Paris lui faisait demander s'il consentirait à écrire expressément pour ce théâtre un opéra nouveau, et, en même temps, le directeur de l'Opéra entrait en correspondance avec lui dans un but identique. Voici ce qu'il écrivait à ce sujet à un de ses amis, à la date du 23 Avril 1833 : — « Je vous confie un secret que vous ne communiquerez à personne. Le directeur de l'Académie de musique, c'est-à-dire de

l'Opéra de Paris, m'a demandé, et continue de le faire avec chaleur, si je voudrais écrire un opéra français pour ce théâtre, m'offrant, outre les droits d'auteur, une prime considérable; je me suis réservé de répondre d'ici un ou deux mois, ou lors du passage que je ferai à Paris vers la fin de Juillet. Comme vous devez le penser, écrire un opéra pour ce théâtre est chose qui flatte mon amour-propre... »

Lorsqu'il écrivait cette lettre, Bellini avait accepté les doubles propositions des théâtres italiens de Londres et de Paris, et c'est pour cela qu'il remettait sa réponse définitive au passage qu'il ferait à Paris en revenant de Londres. Il s'était engagé, moyennant une somme de douze mille francs, à diriger dans cette dernière ville les études de *la Sonnambula* et de *la Norma* et à faire exécuter ces deux ouvrages, qui devaient être chantés par la Pasta, M^{me} Méric-Lalande et Donzelli.

Il partit donc de Venise six semaines environ après la représentation de sa *Beatrice*, se rendit à Milan, où l'appelaient quelques affaires, puis, en compagnie de la Pasta,

s'achemina vers Londres, où tous deux arrivèrent vers la fin de Mai. Bellini fut en cette ville l'objet d'ovations sans pareilles, et ses deux opéras y obtinrent un succès d'enthousiasme. Recherché, fêté par toute la haute aristocratie anglaise, réclamé par chacun à son tour, et choyé jusque dans les familles les plus illustres, son séjour fut une sorte de triomphe perpétuel, dont les douceurs, cependant, ne purent lui faire oublier les engagements qu'il avait contractés et les obligations qui l'appelaient à Paris.

Il passa donc le détroit et débarqua en France dans les premiers jours de 1834. S'il fut accueilli à Paris, cela ne fait pas question ; sa grande réputation l'y avait précédé, et, ici comme partout, l'affabilité de son caractère lui fit, de chaque personne avec laquelle il entra en relations, un ami nouveau. Pourtant, il semblait que les idées fâcheuses qui étaient venues l'obséder dans les derniers instants de son récent séjour à Catane lui revinssent dans l'esprit avec plus de force encore que par le passé. A peine a-t-il posé le pied sur le sol français, Bellini

s'émeut ; il est inquiet, agité, tourmenté par je ne sais quelle vision intérieure et fatale. Bien que tout paraisse devoir lui réussir, il écrit à un ami d'Italie que « l'avenir ne lui sourit plus comme auparavant. » Les Parisiens le comblent de caresses et de prévenances, le reçoivent à bras ouverts, s'empres- sent autour de lui, se disputent les rares moments qu'il veut bien dérober au travail pour les leur accorder, et cependant il s'écrie : — « Ah ! ma chère Milan, je ne t'oublierai jamais, et si j'eusse pu ne te jamais quitter, je serais encore heureux ! » Nos deux grands théâtres le pressent, chacun de leur côté, de songer à ses promesses, de travailler pour eux, et emploient leurs instances les plus affectueuses ; il se rend à leurs désirs, semble heureux d'être l'objet d'une sollicitude aussi flatteuse, mais on dirait qu'il n'entrevoit ses prochains succès, ce complètement promis d'une gloire déjà si complète, qu'à travers un voile noir et funèbre.

Faut-il donc croire qu'il avait un vague pressentiment de l'avenir, et devons-nous voir dans ces préoccupations étranges, dans

ces plaintes sans sujet apparent, l'expression anticipée de la douleur qu'il dut ressentir lorsqu'il se vit mourir parmi nous, loin de sa patrie bien-aimée, loin d'une famille qu'il adorait et dont il était si tendrement chéri? Le mal cruel dont il avait été si rudement atteint quelques années auparavant avait-il laissé en lui un germe fatal, ou bien ces papillons noirs devaient-ils tout simplement être mis sur le compte d'un tempérament ultra-nerveux? *Chi lo sa?* Quoi que ce pût être, et d'où que provînt le sentiment indéfinissable et en quelque sorte prévisionnaire qu'il éprouvait, il semble que Bellini ait dû endurer, pendant tout le séjour qu'il fit à Paris et même avant que la maladie soit venue le frapper, des souffrances morales très-intenses.

Heureusement, ces souffrances devaient être souvent et efficacement distraites, non-seulement par le travail, mais aussi par les relations et les amitiés qu'il s'était créées à Paris. Il se lia d'abord, et tout naturellement, avec Cherubini et Rossini, surtout avec ce dernier, qu'il connaissait déjà, et

qui, n'ayant que quelques années de plus que lui, était un compagnon et un confident tout naturel. L'auteur de *Guillaume Tell* était d'ailleurs un dieu pour Bellini, qui n'en parlait jamais qu'avec le sentiment d'une admiration manifeste, admiration dont il avait donné plus d'une preuve convaincante et que deux ou trois faits caractéristiques suffiront à faire connaître.

Un soir du mois de Janvier 1825, alors qu'il comptait encore au nombre des élèves du Conservatoire de Naples, Bellini revenait avec quelques-uns de ses condisciples d'une représentation de la *Semiramide*, qui avait eu lieu à San-Carlo. Naturellement, la conversation de ces jeunes gens roulait sur les beautés de l'œuvre qu'ils venaient d'entendre, et ils apportaient dans l'expression de leurs sentiments à l'égard de ce magnifique ouvrage un feu, une énergie et un enthousiasme inouïs. Tous pourtant n'avaient pas éprouvé les mêmes sensations; tel admirait le grand chœur ou la cavatine de *Semiramide*, tandis qu'un autre prisait surtout le finale *Mesto gemito* ou la scène de l'appari-

tion de Ninus; un troisième portait aux nues le duo d'Assur et de la reine de Babylone, et un quatrième réservait son approbation la plus complète pour le délicieux trio *Usato ardir*. Depuis longtemps l'entretien se continuait, et un seul, parmi ces futurs artistes, songeait silencieusement, absorbé en lui-même et sans prendre aucune part à la discussion. On était arrivé ainsi jusque sur la *piazza del Mercatello*, précisément devant la porte Alba, lorsque ce jeune penseur silencieux, qui n'était autre que Bellini, prit enfin la parole et s'écria : « Pour moi, mes amis, je ne saurais comprendre et me persuader comment il se peut faire que nous ayons encore le courage d'étudier la musique et d'aspirer à devenir jamais compositeurs, après avoir entendu ce sublime et miraculeux produit de l'esprit humain, ce prodige de l'art, cette merveille qui s'appelle la *Semiramide* de Rossini (1) ! »

(1) Ici se place un rapprochement singulier. Précisément à l'endroit où Bellini s'était arrêté pour

Une autre fois, — c'est lorsque, à la suite de l'apparition de *Norma* à la Scala, Bellini quitta Milan pour aller à Naples visiter Zingarelli et lui rendre compte du succès définitif de cet ouvrage, — Bellini était en voiture, se dirigeant d'abord sur Rome. Il était nuit noire quand le courrier où il avait pris place passa à Foligno; un second voyageur se présente, ouvre la portière, et monte se mettre à ses côtés, après l'avoir salué courtoisement. Ce voyageur était un homme distingué, un avocat, je crois, M. Fabio Cavaletti; la conversation s'engagea, et chacun déclina son nom. Lorsque Bellini eut prononcé le sien, et que son compagnon lui eut exprimé tout le plaisir qu'il ressentait d'être assez favorisé par le hasard pour se

adresser ainsi la parole à ses compagnons, sur cette même *piazza del Mercatello*, s'ouvrait, trente-neuf ans après, un théâtre de premier ordre placé sous son invocation et dont le fronton était orné de sa statue. C'est celui qui fut inauguré en 1864 sous le nom de Théâtre Bellini, et dans lequel on joue, comme à San-Carlo, tout le grand répertoire de l'opéra italien.

rencontrer avec lui, l'entretien se tourna tout naturellement sur la musique et les musiciens, et principalement sur Rossini. Bellini s'échauffa alors et déclara à son interlocuteur que le génie de Rossini était si admirable, si complet, qu'il devait désespérer tous ceux qui chercheraient à atteindre une telle hauteur. « Dans le genre bouffe, ajouta-t-il, je ne connais rien au-dessus de *l'Italiana in Algieri*, et dans le genre sérieux, je pense que la *Semiramide* est son chef-d'œuvre; toujours est-il que quand il me fut donné de l'entendre pour la première fois, je restai dans l'impossibilité de fermer l'œil de la nuit. » Il détailla ensuite l'œuvre fragment par fragment, puis ajouta en manière de conclusion : « Il y a dans cet ouvrage une telle abondance de beautés, qu'à la fin les auditeurs deviennent incapables de les goûter et laissent passer inaperçues des choses merveilleuses. »

Une autre fois encore, c'était à Venise, peu de jours après la représentation des *Capuleti ed i Montecchi*. Bellini se trouvait en soirée chez un ami. On le pria de se

mettre au piano et d'exécuter un morceau quelconque, pensant qu'il allait choisir un fragment d'un de ses opéras ; il n'en fut rien, et, profitant de la présence d'un pianiste renommé, Antonio Fanna, il joua avec celui-ci l'ouverture de *Guillaume Tell*. C'était évidemment faire preuve de bon goût, de modestie, et en même temps de l'admiration qu'il professait pour Rossini et pour son chef-d'œuvre, admiration sincère, enthousiaste, que nous allons voir se confirmer encore par ce fragment d'une lettre adressée plus tard à un ami : — « Je viens d'entendre pour la trentième fois le divin *Guillaume Tell*, et je me persuade chaque jour davantage que nous, les compositeurs du jour, nous ne sommes qu'autant d'insectes, comparés au maître des maîtres. Pour moi, *Guillaume Tell* vaut la *Divine Comédie* du Dante. Je ne comprends pas comment chacun ne l'étudie point comme un modèle. Dans mes études quotidiennes, je ne me sépare jamais de mon *Guillaume Tell*, véritable prodige de l'art. »

On comprend qu'avec de tels sentiments

à l'égard de Rossini, Bellini avait dû, dès son arrivée à Paris, rechercher avidement la société de ce grand homme. Tous deux se voyaient souvent en effet, sortaient souvent ensemble, l'un au bras de l'autre, et avaient de longs entretiens, dont, tout naturellement, leur art de prédilection faisait tous les frais.

C'était d'ailleurs par l'entremise de Rossini que Bellini avait signé le contrat qui l'amenait à Paris, et par lequel il s'engageait à écrire un opéra nouveau pour notre Théâtre-Italien. Ami intime de l'un des deux directeurs de ce théâtre, Severini, lequel lui devait sa position et sa fortune, Rossini, au retour de son dernier voyage à Bologne, avait accepté le logement qui lui était offert par celui-ci dans les combles de la salle Favart, où se trouve aujourd'hui l'Opéra-Comique, et qui servait alors à l'exploitation de l'opéra italien. Libre de toute préoccupation artistique personnelle, puisqu'il avait renoncé à travailler désormais pour la scène, il prenait—d'une façon toute désintéressée—une part des plus actives à l'administration

.

du théâtre, choisissant les ouvrages dignes d'être joués, faisant venir d'Italie les artistes nécessaires, dirigeant les études, s'occupant de la mise en scène, prodiguant ses soins et ayant la haute main sur tout. C'est lui qui avait appelé Rubini à Paris; c'est lui qui, lors du départ de M^{me} Pasta, départ très-préjudiciable aux intérêts de la direction et qui l'avait laissée dans un très-grand embarras, avait jeté les yeux sur Giulia Grisi et dit à Severini : « Voilà une femme que j'ai entendu chanter en Italie, où jusqu'ici elle s'est trouvée reléguée dans l'emploi des *seconde donne*; mais elle est d'une beauté radieuse, elle possède une voix admirable, elle est douée d'une rare intelligence, et en la faisant travailler, en l'imposant au public, on en fera un sujet hors ligne. » C'est lui enfin qui, ainsi que je le disais plus haut, songea à Bellini, conçut l'idée de lui faire composer une partition nouvelle expressément écrite pour Paris, entama, dirigea les négociations entreprises dans ce but, et sut les mener à bonne fin, au gré des deux parties intéressées. On conçoit donc que le sen-

timent tout particulier dont Bellini était animé à son égard devait être mêlé d'admiration, d'affection et de reconnaissance, et que l'amitié qui unissait ces deux hommes devait être profonde et inaltérable.

Cette amitié, et quelques autres, ne détournaient cependant point Bellini de son travail, dont certains détails le préoccupaient même considérablement. D'abord, et vu sa brouille récente avec Romani au sujet de *Beatrice di Tenda*, il avait été obligé de s'enquérir d'un autre librettiste, et son choix s'était tourné sur le comte Pepoli, lequel lui avait bientôt fabriqué, sur le sujet d'une comédie d'Ancelet, *Cavaliers et Têtes rondes*, représentée récemment, et tirée elle-même d'un roman bien connu de Walter-Scott, le poëme des *Puritains*. Ceci l'avait déjà vivement contrarié, non pas seulement parce que la sensibilité de son caractère lui rappelait sans cesse sa rupture avec son ami et en grossissait les effets à ses yeux, mais encore parce que ses habitudes de travail s'en trouvaient profondément modifiées, et que, accoutumé au style et aux formes poétiques

de Romani, lequel se pliait d'ailleurs à toutes ses exigences et se rendait à tous ses désirs, il lui fallait se faire au genre de son nouveau collaborateur, qui ne connaissait ni ses besoins, ni ses goûts. Bellini attachait à ce fait une importance que l'on peut apprécier par les lignes suivantes, adressées par lui à un ami d'Italie : « Je sens maintenant que s'il me fallait écrire encore pour l'Italie, je ne le pourrais sans Romani. Tous les autres sont froids, insipides, et manquent du nerf de la passion. Je dois sacrifier mon amour-propre à mon art, et c'est pour cela que je chercherai tous les moyens de me rapprocher de lui..... » Ils se raccommodèrent effectivement peu de temps après, comme on le verra par la suite.

D'autre part, Bellini savait que Donizetti, qui avait aussi signé un contrat avec l'administration du Théâtre-Italien, écrivait de son côté un opéra qui devait être représenté presque immédiatement après le sien (1), et

(1) C'était *Marino Faliero*.

l'idée d'entrer en quelque sorte en lutte avec celui-ci, et d'être obligé de subir une comparaison qui pouvait, selon les circonstances, ne pas être à son avantage, ne laissait pas que de l'inquiéter quelque peu.

Il se mit donc au travail résolûment, électrisé et stimulé par l'espoir si tendrement caressé d'un succès à Paris. Et pour être plus tranquille, pour se mettre à l'abri des importuns et des oisifs, il alla se réfugier à Puteaux, au milieu d'une famille amie qui lui avait offert une cordiale hospitalité. C'est là, sur les bords verdoyants de la Seine, dans une villa enfouie sous les roses, loin de tout bruit, de toute préoccupation, qu'il se mit en devoir de satisfaire aux engagements qu'il avait contractés et qu'il attaqua enfin son œuvre nouvelle.

Son esprit cependant n'était pas si complètement absorbé par le travail qu'il ne trouvât le temps de penser à la suite qu'il pourrait donner à sa carrière, et le souci du présent ne l'empêchait pas de songer à l'avenir. Ses idées noires avaient sans doute

fléchi, au moins momentanément, et le séjour enchanteur qu'il s'était choisi n'avait pas été sans exercer sur son état moral une heureuse influence. On peut s'en rendre compte par ce fragment d'une lettre qu'il écrivait de Puteaux, le 14 Juin 1834, à son ami Ricordi, le célèbre éditeur de musique de Milan, lettre qui accuse chez son auteur une complète liberté d'esprit.

Après avoir commencé par engager Ricordi à envoyer à Paris un fondé de pouvoirs, chargé de traiter avec lui de la propriété de l'ouvrage qu'il était en train d'écrire, Bellini s'exprimait ainsi :

.....Permettez-moi de vous faire une demande. Voulez-vous vous obliger à acheter la propriété de l'édition des ouvrages que je pourrai écrire dans le cours de 1835 à 1838, propriété limitée aux seuls Etats autrichiens? De plus, vous pourriez donner la partition au théâtre qui vous plaira; mais la partition sera en même temps votre propriété et la mienne; vous et moi la donnerons à qui la demandera. Ainsi, vous jouirez du profit des théâtres qui s'adresseront à vous, comme moi de ceux qui s'adresseront à moi. Mais, par délicatesse, je vous préviens que je n'userai pas de cette faculté avant qu

cinq ou six théâtres d'Italie aient reçu la partition de vous. Je vous laisserai sûrement tous les théâtres de Milan, et vous pourrez, si elle ne m'est pas demandée à moi, la vendre à Lisbonne, en Espagne, à Londres et à tant d'autres petits théâtres avec lesquels vous êtes en relation. Maintenant, pour ces prérogatives, voulez-vous me donner 4,000 francs? C'est la seule demande qui n'oblige ni vous ni moi. Répondez-moi seulement si cela vous convient. Je le désire, dans le but d'empêcher une fois pour toutes les infâmes d'instrumenter mes partitions (1). Je voudrais forcer les principaux théâtres à les prendre chez moi ou chez vous. Alors il sera inutile aux pirates de faire la dépense, car cela ne vaudra plus la peine pour les vendre à Bergame, Bologne ou Ancône. Ces théâtres, comme tant d'autres de la même force, vous reviendraient, car je ne connais même pas le nom de leurs directeurs. Répondez-moi après avoir fait vos réflexions, et souvenez-vous que Bellini ne fait plus de demande à Ricordi par rapport au prix. Réfléchissez donc si cela vous convient ou non, et écrivez-le-moi clairement.

(1) On voit que Bellini tenait à son instrumentation, et ceci n'a rien qui doive surprendre. Si chétive fût-elle (et peut-être ne la jugeait-il pas ainsi), il est certain qu'elle devait valoir mieux que celle écrite par un musicien de cinquième ou de sixième ordre, ignorant des intentions de l'auteur et ne pouvant communier avec son génie.

M. D... V... (1) m'a fait dire par M^{me} T... (2) qu'il avait l'intention de m'engager si j'y consentais. Il le lui a dit sur la scène de la Scala un soir qu'elle allait visiter la Malibran, qui venait de jouer la *Norma*. J'ai pris tout cela pour une galanterie, et je n'ai répondu à M^{me} T... ni oui, ni non. Mais dans ma réponse perçait le bon souvenir que j'ai gardé précieusement pour Milan, pays à qui je dois ma fortune, où j'ai écrit les quatre opéras que j'aime le mieux. Que puis-je dire de plus? J'aime Milan comme la chose la plus chère que je puisse posséder. Mais il m'a été dit que le public avait épousé les questions qui nous séparent, M^{me} T... et moi, et qu'il est irrité contre moi. Je vous jure que cette absurdité m'a bien fait rire. Comment se peut-il faire que certaines personnes veuillent avoir la satisfaction de savoir tous les motifs d'une relation rompue, et que d'autres se mettent en tête des faits qui n'ont aucune probabilité? De pareilles circonstances me font mettre en doute s'il me convient ou non d'aller à Milan pour y composer en ce moment. Je

(1) Le duc (*duca*) Visconti di Modrone, alors directeur du théâtre de la Scala, où il avait fait venir la Malibran en lui donnant 2,000 francs par représentation, ce qui jusqu'alors ne s'était jamais vu et ce dont il n'eut pas lieu de se repentir.

(2) Cantatrice habile, femme d'un musicien distingué dont, par l'effet d'une réserve que l'on comprendra, nous croyons devoir taire le nom.

suis en traité, comme vous le savez, avec Naples, qui m'a fait une offre à laquelle je ne pourrais répondre sans voir d'abord l'avantage que je pourrais retirer de la propriété entière qu'on m'y offre. Je crois que je vais combiner plusieurs ouvrages avec D..., et, si j'y trouve mes convenances, je continuerai volontiers mon traité avec lui. Mais il faut le persuader de ne pas songer à quelques milliers de francs de plus ou de moins ; car cela mérite bien réflexion et récompense d'écrire trois ou quatre opéras en un an, tandis que d'autres n'en écrivent qu'un en deux ou trois ans. Et puis, quand j'en ai eu le temps, n'ai-je pas employé toutes mes forces pour faire réussir mes ouvrages ? N'en ai-je pas trouvé heureusement la récompense dans le bon accueil du public ? *La Norma*, qui parut avoir un début si malheureux, n'est-elle pas, par les journaux allemands, appelée le plus beau et le plus profond de mes opéras ?

Je ne peux donc voir avec indifférence les plaintes des directeurs sur les prix que je demande. Est-ce que je ne pourrais écrire quatre opéras en un an ? Mais je ruinerais ma réputation, et j'aurais le remords de tromper qui me paie. N'ai-je pas écrit *la Sonnambula* du 11 Janvier au 6 Mars ? Mais ce fut un accident, et puis j'avais déjà quelques réminiscences de mon *Ernani* (1) qui avait été défendu. Mais la

(1) Voici la première et la seule trace que nous trouvions de cet opéra. Fut-il écrit entièrement ? fut-

Beatrice et *Zaira* porteront toujours l'empreinte d'avoir été conçues en peu de jours et peu de nuits. Qu'on examine donc la vérité et les degrés de probabilité de la réussite, mais sans esprit de partialité, et on trouvera que je n'ai pas tort si à la fin de l'année je veux avoir gagné autant que mes confrères, eux en écrivant quatre opéras et moi un seul (1). Si M. D... vous en parle, vous pourrez lui manifester mon désir que la chose se fasse pour plusieurs ouvrages comme pour Naples; on pourra ainsi aplanir toutes les difficultés.

Adieu, mon cher Ricordi; répondez-moi sur toutes choses avec précision. Mes embrassements.

Votre très-affectionné,
BELLINI.

Les projets et les préoccupations d'avenir qui dictèrent cette lettre à Bellini ne nui-

il seulement ébauché? C'est ce qu'il serait sans doute bien difficile de savoir.

(1) Il y a dans tout ceci une contradiction évidente, provenant selon toute apparence d'une erreur de traduction, et qui laisse croire tout à la fois que Bellini ne voulait composer qu'un opéra dans le cours d'une année, et qu'il en voulait composer plusieurs. Malheureusement, nous n'avons pu nous procurer le texte italien de cette lettre, que nous reproduisons d'après une traduction publiée par un journal français.

saient en rien à son travail; la partition des *Puritains* avançait rapidement, et déjà on pouvait prévoir l'époque de son apparition. Plus ce moment approchait, et plus le compositeur sentait son courage s'affermir. Il avait, du reste, pour interpréter son œuvre, cette réunion de chanteurs incomparables qui, pendant tant d'années, fit affluer le public dilettante dans la salle du Théâtre-Italien, ce quatuor admirable et célèbre qui se composait de Giulia Grisi, de Rubini, de Lablache et de Tamburini, et dont nos vieux amateurs sont encore à déplorer la perte. C'était là un puissant élément de succès; Bellini ne l'ignorait pas, et tous ses efforts tendaient à rendre l'œuvre digne des interprètes. Il savait aussi que le public parisien était, sous de certains rapports, plus difficile que ne le sont d'ordinaire les publics italiens, qu'on a vus plus d'une fois accueillir favorablement des opéras médiocres dans leur ensemble, mais renfermant deux ou trois morceaux supérieurs, suffisant à faire leur fortune. Aussi soignait-il, travaillait-il ses *Puritains*, sous le rapport de la facture

et de la forme générale, plus qu'il ne l'avait fait pour aucune de ses partitions antérieures, prenant les conseils de Rossini et ne manquant pas de lui faire entendre chacun des morceaux dès qu'il les avait terminés.

L'ouvrage fut prêt enfin dans les derniers jours de 1834, et on le mit à l'étude aussitôt, pensant que la première représentation pourrait en être donnée au plus tard à la fin de Janvier 1835.





XII.

Les études d'*I Puritani di Scozia* (c'est le titre que portait l'ouvrage lors de son apparition) furent conduites avec un soin extrême, et l'aide de Rossini, en cette circonstance encore, ne fut pas inutile à son ami. Les quatre chanteurs incomparables dont nous venons de parler, et qui depuis longtemps déjà exerçaient une grande action sur le public, faisaient des efforts surhumains et se surpassaient eux-mêmes ; l'orchestre, qui avait répété plus que de coutume, faisait merveille, et le nouvel ouvrage, objet de l'attente générale, put enfin

être affiché pour le 25 Janvier (1835). Toutes les places avaient été retenues longtemps à l'avance, et, le grand jour arrivé, il eût été impossible de s'en procurer une à quelque prix que ce fût. La salle était garnie de bonne heure, et l'on peut dire que tout ce que Paris comptait d'hommes distingués, illustres, dans toutes les branches de l'activité humaine, politique, sciences, lettres, beaux-arts, s'y était donné rendez-vous.

Auteur et partition obtinrent un succès formidable, inouï, dont on se rendra compte en lisant la fin de l'article que le *Journal des Débats* publia à ce sujet. Voici, en effet, ce que disait Castil-Blaze :

..... Cette fin (celle du duo final du second acte) est chantée à l'unisson par Tamburini et Lablache. Déjà on avait été transporté en entendant le même passage dit alternativement par ces deux admirables chanteurs. Mais lorsque l'on ressentit l'effet de ces deux voix puissantes à l'unisson, l'enthousiasme a été porté à son comble. On a redemandé le duo ; il a été chanté une seconde fois avec plus d'énergie encore qu'à la première. Alors la toile est tombée au milieu des applaudissements unanimes. On était ému, agité, au parterre, dans les loges, et, d'un com-

mun accord, on a demandé le compositeur. Le rideau s'est relevé, et Lablache et Tamburini ont entraîné Bellini sur le théâtre. Nous n'avons jamais vu l'auditoire des Italiens si éveillé. Le jeune musicien a été couvert d'applaudissements, accueilli par des bravos, et salué avec les mouchoirs de toutes les parties de la salle.

La dernière et troisième partie de l'opéra porte un caractère de mélancolie tendre et amoureuse que la musique reproduit fidèlement. Arthur, proscrit, errant, est ramené, par la force de son amour, près de l'habitation d'Elvire. Un couplet de romance qu'elle chante apprend à Arthur qu'il est près de sa maîtresse. Cette *Romance de l'Exilé* est continuée par Rubini, qui nous raccommode avec les romances si la chose était possible. Mais en cette occasion, il faut le répéter, cette espèce de chant peut être admise, de même qu'il faut avouer que Rubini a été admirable en la disant. Toutefois, c'est dans le finale de l'opéra que le compositeur a donné à ce grand chanteur les plus belles occasions de développer son talent. C'est lorsque, reconnu par les habitants, voyant sa chère Elvire folle à cause de lui, et lorsque la mort est suspendue sur sa tête que Rubini déploie tout ce qu'il y a de si pathétique dans ses accents. L'agitation causée par le dernier duo de l'acte précédent a pu détourner l'attention des auditeurs de ce beau finale, mais nous le recommandons particulièrement aux amateurs de bonne musique et à ceux qui prennent intérêt aux progrès du talent de

M. Bellini. Ils reconnaîtront avec quel art ce jeune compositeur a su ramener à l'unité musicale toutes les parties si différentes que la complication de cette scène du drame a fait naître ; ils apprécieront le soin et la manière grande et gracieuse tout à la fois avec lesquels les parties d'orchestre sont liées avec le chant et le font valoir ; enfin, ils reconnaîtront la vérité de ce que nous avons annoncé en commençant : que le talent de M. Bellini a singulièrement grandi. Après la représentation, on a redemandé le compositeur et les acteurs. M. Bellini a été ramené pour la seconde fois sur la scène par M^{lle} Grisi, Rubini, Tamburini et Lablache.

L'interprétation fut admirable, l'éloge unanime, le succès, je viens de le dire, formidable, et en grande partie justifié par la valeur de l'œuvre. Non-seulement on trouve dans *les Puritains* de ces chants exquis comme Bellini savait les créer, une déclamation nette, juste et parfaitement appropriée, mais, sous le rapport de la facture, il est certain que ses progrès étaient évidents, considérables, inattendus. Et non-seulement, grâce au travail d'observation auquel il s'était livré depuis son arrivée en France, ses morceaux, frappés d'une main plus sûre,

construits sur un plan plus solide, dénotaient une modification heureuse et réelle de son style, mais ses harmonies devenaient plus franches, plus serrées, moins vulgaires, et la banalité même de son orchestre faisait place à des effets cherchés et parfois trouvés; son instrumentation, en effet, plus corsée, plus nourrie, prenait un caractère que jusque-là le chantré sicilien n'avait pas su lui donner.

Amis et ennemis, — je veux dire partisans et détracteurs, car jamais Bellini ne connut un ennemi, — tous furent étonnés et charmés de la modification profonde qui s'était opérée dans la manière du compositeur, et qui montrait que son génie était entré dans une phase tout à fait nouvelle, dont la puissance future ne pouvait encore être appréciée.

Donizetti, l'excellent Donizetti, qui était à Paris pour y diriger les études de son *Marino Faliero*, lequel, je l'ai dit, devait être représenté aussitôt après *les Puritains*, constatait ainsi le succès du dernier ouvrage de Bellini, dans une lettre écrite à Romani, vers le milieu de Février, et restée jusqu'ici

inédite : — « J'arriverai tard, mais mieux vaut tard que jamais. Le succès de Bellini a été très-grand, malgré un *libretto* médiocre ; il se maintient toujours, bien que nous soyons à la cinquième représentation, et il en sera ainsi jusqu'à la fin de la saison. Je t'en parle, parce que je sais que vous avez fait la paix. Aujourd'hui, je commence les répétitions de mon côté, et j'espère pouvoir donner à la fin du mois la première représentation. Je ne mérite point le succès des *Puritains*, mais je désire ne point déplaire... »

Tous les bonheurs, en effet, et tous les honneurs arrivaient à Bellini. Dès que Romani avait appris l'heureuse issue de la tentative qu'il était venu faire à Paris, il lui avait écrit une lettre charmante, dont Bellini fut plus heureux qu'on ne saurait le dire, parce qu'elle cimentait de nouveau l'amitié qui les avait unis pendant tant d'années, et qui s'était trouvée rompue tout à coup par un caprice du poète. D'autre part, Bellini avait reçu, un soir, dans les coulisses même du Théâtre-Italien, l'avis de

sa nomination de chevalier de la Légion d'honneur, tandis que le roi de Naples lui envoyait de son côté le brevet d'une décoration. Enfin, alléchée par le triomphe qu'il venait d'obtenir, l'administration de l'Opéra le pressait de penser à l'ouvrage qu'il lui avait promis, et on lui écrivait de Naples lettres sur lettres pour le supplier d'écrire une, et même deux partitions nouvelles pour San-Carlo. — « J'ai accepté, — écrivait-il à ce sujet à un ami, — j'ai accepté le contrat pour Naples, sauf quelque accident; et dans le courant du mois de Janvier prochain ou au printemps, j'irai à Milan et je m'entendrai moi-même avec le duc, pour voir si nous pouvons conclure quelque traité. Ce sera peut-être chose un peu difficile, parce que le duc ne voudra point me payer comme Naples, qui me donne 45,000 *lires* autrichiennes, soit 9,000 ducats nets, de la propriété, pour deux opéras nouveaux seulement à écrire dans le cours de l'année prochaine. Pour l'Italie, ce contrat est superbe; je l'ai déjà en main, signé de la Société. »

Ces divers événements avaient mis Bellini

dans l'exaltation de la joie la plus profonde. Il était heureux autant qu'homme peut l'être ; il jouissait de son bonheur avec une sorte de volupté, et son contentement se traduisait, dans les lettres qu'il écrivait à ses amis, en une gaieté charmante et familière à laquelle ceux-ci n'étaient pas accoutumés. C'est ainsi qu'il écrivait à l'un d'eux, Doca, alors à Londres, d'où celui-ci lui avait rendu compte de la première représentation des *Puritains*, qui avaient été donnés en cette ville presque aussitôt après Paris : — « ... Je te remercie infiniment de l'intérêt que tu veux bien prendre à ton compatriote. J'ai reçu avec un vif plaisir les détails que tu m'as donnés sur mes *Puritains*, dans lesquels, me dis-tu, les chœurs ont fort mal marché. Ne les a-t-on donc pas fait répéter suffisamment, pour qu'ils puissent savoir leurs parties ? Si tu n'as pas encore les journaux, ne me les envoie pas ; je les aurais désirés plus tôt, mais maintenant que les premières représentations sont données, ils me seraient inutiles, car je les ai tous lus à Paris. J'en aurais voulu quelques exemplai-

res, afin de les envoyer à Catane, mais si tu te les es procurés, donne-les à Pepoli, et fais-en payer le port pour mon compte. Embrasse affectueusement pour moi Costa (1), et remercie-le pour la peine qu'il s'est donnée au sujet des études de mon opéra. Tu me dis qu'on va donner *la Norma*. Miséricorde!!! — Que fais-tu? Toujours la même vie! T'attend-on encore chez toi cette année? Bien des amitiés au cher Pepoli. Le grand Gabussi grandit-il encore *di lunga e chiatta* (2)? Donne-moi des nouvelles de tout le monde, et fais-moi rire; dis-moi aussi si Costa est amoureux; enfin mets-moi au fait de tout et de tous, et apprends-moi ce que sont les bavardages du théâtre. Adieu, mon cher ami.»

Hélas! ce bonheur ne devait être que de

(1) Le célèbre chef d'orchestre de *Her Majesty's Theatre*, puis de *Covent-Garden*, à Londres.

(2) Locution du dialecte sicilien qui signifie : « En long et en large. » C'est-à-dire : « Le grand Gabussi (c'était un compositeur distingué) grandit-il et engraisse-t-il encore? »

courte durée, et tandis que Bellini faisait en souriant des projets pour l'avenir, la mort impitoyable s'apprêtait à saisir sa proie palpitante. La délicatesse de sa complexion eût dû lui imposer un genre de vie des plus réguliers et des plus sévères, et malheureusement Bellini, comme affolé par tant de joies successives, fatigué d'ailleurs par les études et les travaux auxquels il s'était livré depuis son arrivée en France, ne se montrait pas assez ménager des plaisirs de toute sorte que lui offrait Paris, et dont, plus que tout autre, il lui eût fallu user avec la plus grande modération.

Pris déjà d'une lassitude assez grande, il avait dû, après être venu se fixer momentanément à Paris pour pouvoir surveiller plus facilement les études de son ouvrage, se retirer de nouveau à Puteaux, auprès des bons amis qui l'avaient une première fois si cordialement accueilli. L'air pur et salubre qu'on respire en cet agréable pays, baigné par la Seine, sembla d'abord on ne peut plus favorable à sa santé frêle, dont l'état cependant ne présentait encore aucune inquiétude.

•

Ce ne fut que vers le commencement de Septembre que se manifestèrent les premiers symptômes du retour de la terrible maladie intestinale qui avait failli l'emporter à Milan quelques années auparavant, alors qu'il venait de faire représenter à Venise ses *Capulets*.

Les médecins furent aussitôt appelés, et, ayant reconnu le péril, soumirent le malade à un régime régulier et des plus formels ; non-seulement un repos absolu lui fut prescrit, mais défense lui fut faite de sortir de sa chambre et de recevoir plus de cinq ou six amis, personnellement désignés. On fut obligé de répondre aux visiteurs nombreux qui se présentaient chaque jour pour le voir, qu'il avait dû s'éloigner de Paris pour un temps indéterminé. La sévérité de la consigne était telle que quelques-uns même de ses amis les plus chers ne purent obtenir cette faveur. Mercadante, qui venait d'arriver à Paris, se présenta quatre fois inutilement à sa porte, et fut toujours éconduit. Carafa ne put réussir à la franchir qu'en employant un subterfuge, et en se faisant passer pour

un médecin dont la présence était réclamée par le malade lui-même. Rossini était alors en voyage, mais, rongé par l'inquiétude et tourmenté par la confusion des nouvelles qui lui étaient données, il s'empressa de revenir pour savoir exactement à quoi s'en tenir sur l'état de Bellini.

Malheureusement, tous les soins restaient impuissants à ramener la santé du cher malade, et malgré les précautions que l'on prenait pour tâcher d'atténuer à ses yeux la gravité de son mal, les souffrances horribles qu'il endurait et sa faiblesse toujours croissante ne lui laissèrent bientôt presque plus de doute sur l'issue de la maladie. Un jour, qu'il était entouré des quelques amis dont la visite lui était permise, et comme ceux-ci faisaient tous leurs efforts pour l'égayer et le distraire de ses sombres pensées, il les interrompit tout à coup, et s'écria :

« — N'est-ce pas une chose horrible à penser qu'après sa mort l'homme le plus aimé ne laisse qu'une trace légère, souvent presque effacée et quelquefois tout à fait oubliée ? Me voici, par exemple, entouré d'amis

sincères, affectueux : si j'en venais à quitter ce monde, ils redeviendraient gais comme par le passé, ne penseraient plus à moi, et peut-être un jour écouterait ma musique sans se dire seulement : — *Pauvre Bellini!* (1) »

Hélas ! oui, pauvre cher génie, il en est ainsi, et il n'en peut être autrement, car alors la vie, déjà si dure et si misérable pour la plupart d'entre nous, deviendrait un enfer perpétuel !

Cette exclamation de l'infortuné Bellini rappelle aussitôt celle exprimée en ces vers de Gilbert :

Au banquet de la vie infortuné convive,
J'apparus un jour et je meurs ;
Je meurs, et sur la tombe où lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs !

avec cette différence que, chez Gilbert, le sentiment de sa valeur et l'égoïsme parlaient seuls, tandis que Bellini était mu surtout

(1) Cicconetti : *Vita di Vincenzo Bellini*.

par la tendresse qu'il ressentait pour tous les siens.

Le mal empira bientôt avec une rapidité foudroyante, et Bellini fut en proie à un délire qui ne lui laissait que de bien rares instants de repos. Dans les longs et fréquents accès de cette folie intermittente, il appelait — dernier signe d'une affection profonde et vivace! — il appelait constamment sa mère, et la priait d'écrire à Naples, à son cher ami Florimo, afin que celui-ci le vînt promptement voir, avant que la mort l'ait emporté. Mais cette consolation devait lui être refusée, et, le 23 Septembre 1835, Bellini partait pour un monde meilleur. Il était âgé, comme le remarque son biographe, de trente-trois ans, dix mois et vingt-deux jours.

L'art subissait alors des pertes bien cruelles, et voyait ses deuils s'accumuler sans trêve. Le 8 Octobre 1834, c'est-à-dire moins de onze mois auparavant, Boieldieu, notre bien-aimé Boieldieu, avait rendu le dernier soupir, et un an, jour pour jour, après la

mort de Bellini, la Malibran, sa tendre amie et l'interprète sublime de ses œuvres, le suivait dans la tombe, à peine âgée de vingt-huit ans, comme lui dans tout l'éclat de sa gloire et de son incomparable talent. Aussi Mussét s'écriait-il douloureusement dans ses stances à cette admirable artiste :

Ah ! combien, depuis peu, sont partis pleins de vie !
Sous les cyprès anciens que de saules nouveaux !
La cendre de Robert (1) à peine refroidie,
Bellini tombe et meurt ! — Une lente agonie
Traîne Carrel sanglant à l'éternel repos.
Le seuil de notre siècle est pavé de tombeaux !

.

(1) Léopold Robert.





XIII.

Tout ' semble légendaire aujourd'hui dans Bellini : sa candeur et sa grâce, son génie adorable, sa célébrité précocce, ses succès précipités, tout, jusqu'à ce bruit absurde qui courut après sa mort, et d'après lequel il aurait été empoisonné ! Comme si un grand artiste, par cela seul qu'il est grand, ne pouvait payer comme un autre son tribut à la nature ! On eut bientôt fait justice de cette calomnie ridicule, qui ne se basait, il faut bien le dire, non-seulement sur aucun fait, mais sur aucun indice. On dut cependant, pour mettre un terme à

la malignité publique, procéder à l'autopsie du corps, autopsie qui ne fit que confirmer l'existence de la maladie terrible à laquelle Bellini avait succombé.

Cette mort prématurée n'en affligea pas moins, non-seulement l'Italie et la France, mais l'Europe entière, que Bellini avait touchée de son souffle mélancolique et pénétrant. Ce fut comme un deuil général auquel s'associaient toutes les nations civilisées, auquel prenaient part surtout tous ceux qui avaient connu particulièrement l'aimable compositeur sicilien. A la nouvelle du fatal événement, le vieux Zingarelli s'écria, en fondant en larmes : — « Ah ! il eût mieux valu pour l'Italie que je fusse mort moi-même ! Cela lui eût été moins préjudiciable. » Rossini dit que l'art venait de perdre « un colosse. » Romani, qui n'avait cessé de chérir Bellini, même pendant la courte interruption de leur longue liaison, écrivit : — « J'ai cherché quinze ans avant de trouver un Bellini ! Un seul jour me le ravit ! Elle est partie, cette âme qui répondait à la mienne ! » Notre excellent statuaire Dantan

se rendit aussitôt à Puteaux pour reproduire les traits du grand artiste, et le buste en grandeur naturelle qu'il fit de Bellini est l'un des plus beaux qui soient sortis de son ciseau magistral. Enfin, les hommages pleuvaient de toute part et de toute sorte, sous forme de notices, d'éloges, de biographies, de pièces de vers... Parmi ces dernières, je choisis une des meilleures, celle qui fut inspirée à M^{lle} Élise Moreau, aujourd'hui M^{me} Gagne, et que le *Journal des Débats* inséra dans son numéro du 9 Octobre 1835 :

Un chant mélodieux se perdit dans l'espace,
Et la foule cria : C'est un esprit qui passe !!!
Et l'esprit traversa les champs de l'infini ;
Il vint se prosterner devant le Dieu suprême
Dont mille étoiles d'or forment le diadème :
C'était ton âme, ô Bellini !

C'était ton âme, hélas ! délivrée avant l'heure,
Qui montait en chantant vers la sainte demeure ;
Et les cieux de ta voix admiraient la douceur ;
Et l'âme de Mozart, toujours rêveuse et tendre,
Aux portes du palais éternel vint t'attendre,
En te disant : Déjà, ma sœur !...

Ainsi tu nous quittas, colombe d'harmonie,
Et le monde étonné pleurera ton génie.

Et moi, poète obscur, simple fille des champs,
Moi, je viens t'implorer. Rends ma lyre sonore,
Et pour te célébrer, à ma voix faible encore,
Prête la douceur de tes chants...

O toi qui fus heureux ! toi qui vis chaque année
D'une palme de plus ta tête couronnée !
Tu n'as jamais connu ces horribles douleurs
Qui rongent le génie et brisent l'espérance ;
Ton front ne s'est jamais courbé sous la souffrance ;
Tes yeux n'ont point versé de pleurs !...

Car pour toi tous les jours étaient des jours de fête ;
Jamais ton ciel brillant n'annonça la tempête ;
Les succès les plus doux t'enivraient tour à tour ;
Favori gracieux, tu désarmais l'envie,
Et le sort généreux t'avait fait une vie
Toute d'harmonie et d'amour !...

Pourquoi donc as-tu fui, tandis que ceux qui pleurent
Voudraient fuir avant l'aube et jusqu'au soir demeurent ?
Tu comptais pour amis ceux que ta voix charma ;
Tes chants étaient si purs qu'ils séduisaient les femmes ;
Pourquoi donc as-tu fui dans le pays des âmes ?...
Pourquoi mourir, toi qu'on aimait ?

Quoi ! le génie heureux que partout on encense,
Dont le monde à genoux révère la puissance,
Tombe aux bras de la mort, jeune et plein d'avenir !...
Et le génie, en proie aux coups de l'infortune,
Rugit et se débat sous sa vie importune,
Et son temps ne peut pas finir !...

Comment approfondir ce terrible mystère?...
Est-il donc vrai, mon Dieu, sur cette froide terre
Que rien ne soit durable, hélas ! que la douleur ?...
Que la gloire au repos ne soit jamais unie,
Et que le Ciel jaloux ne permette au génie
De vivre que par le malheur ?...

Toi, tu n'as point souffert, Bellini ! Jeune encore,
Aussi, tu disparaissais comme un blanc météore !...
Car les deux mêmes lois nous poursuivent toujours :
Grandir dans la misère et vieillir dans l'orage,
Ou fleurir un moment et tomber avant l'âge,
Heureux, après quelques beaux jours !

Adieu, chantre divin ! De ma muse inconnue
Si la France retient cette plainte ingénue,
A toi je le devrai... Pauvre enfant sans soutien,
J'ai besoin d'un grand nom qui m'ouvre la carrière ;
Me pardonneras-tu, pour dorer (?) ma prière,
D'avoir osé choisir le tien ?...

La France voulut rendre à Bellini des honneurs dignes de lui. Une commission fut nommée à cet effet : elle se composait de Rossini, Cherubini, Paër, Carafa, Halévy, Panseron, Rubini, Nourrit, Habeneck, des deux directeurs du Théâtre-Italien, Robert et Severini, enfin de l'éditeur Troupenas. Tout fut réglé par les soins de cette com-

mission, et les funérailles eurent lieu, le 2 Octobre, dans la chapelle des Invalides, beaucoup trop petite pour contenir l'immense foule qui se pressait à ses abords.

Les cordons du poêle étaient tenus par quatre compatriotes de Bellini, devenus légalement Français, à l'exception d'un seul, Paër, Cherubini, Carafa et Rossini. Dans l'église, cent cinquante chanteurs avaient été réunis à l'orchestre, qui était dirigé par Habeneck. Le *Dies iræ* et le *De Profundis* furent exécutés en faux-bourdon, puis on chanta un *Kyrie eleison* et un *Pie Jesu* de Panseron, et enfin Lablache, Rubini, Tamburini et Ivanoff entonnèrent un *Lacrymosa* du même artiste, auquel un des plus beaux thèmes des *Puritains* servait de base et de pivot. Malgré une pluie horrible, le convoi fut suivi par une foule immense jusqu'au Père-Lachaise, où plusieurs discours furent prononcés, par Paër, d'abord, comme délégué de l'Institut de France, par le docteur Fornari, représentant particulièrement la Sicile, et par M. Francesco Orioli, au nom de l'Italie entière. Cherubini, déjà fort

vieux à cette époque, exhalait son chagrin en larmes abondantes, et, quand il fut appelé à jeter sur la tombe la première pelletée de terre, il eut besoin de l'appui d'Auber et d'Halévy, qui étaient à ses côtés.

Toutes les villes de la Sicile retentirent de plaintes amères lorsqu'elles apprirent la fatale nouvelle; mais, à Catane, la douleur générale et profonde prit le caractère d'un deuil public. Un service funèbre pour le repos de l'âme de Bellini y fut célébré dans l'église des Bénédictins, où l'on exécuta une messe de Pappalardo, tandis que les cloches de toutes les autres églises sonnaient à grande volée. La consternation était générale, et la ville entière rendait hommage à celui qui n'était plus. Le soir, un spectacle de circonstance fut donné au théâtre, et la *prima donna* de ce théâtre, la Ruggeri, couronna en scène, au bruit des acclamations et des applaudissements enthousiastes du public, le buste de Bellini, en disant le beau chant des *Capulets* : — « *Deh tu, deh tu; bell' anima!...* » dont les paroles empruntaient

précisément à la circonstance un caractère singulier d'opportunité.

Malheureusement, et il faut bien le dire, la douleur de la propre famille du grand artiste, — qui, cependant, lui avait toujours témoigné une véritable affection, — semblait considérablement tempérée par l'espoir de se trouver bientôt en possession de la petite fortune qu'il avait dû laisser. Rossini s'était spontanément chargé de régler les affaires de son ami; mais avant tout, et pensant, en homme de cœur, qu'un prompt souvenir serait agréable aux siens, il s'empressa d'envoyer au père (1) et à deux des frères de Bellini quelques bijoux portés par lui, deux bagues et une petite croix. Ceux-ci répondirent, — le croirait-on? — que de l'argent ferait bien mieux leur affaire!

Toutes choses réglées, il se trouva que Bellini avait laissé environ quarante mille francs, qui furent remis intégralement à sa famille.

(1) A la mort de Bellini, son père et son aïeul vivaient encore.

Une souscription fut ouverte en France dans le but d'élever un monument à celui que la mort était venue frapper dans notre pays. Les fonds furent promptement réunis; l'architecte Abel Blouet fut chargé du travail, et son œuvre élégante et poétique s'éleva bientôt, au Père-Lachaise, au-dessus des restes du grand musicien (1).

(1) Lorsque, arrivé au cimetière du Père-Lachaise, on prend l'avenue de l'Orangerie, un peu à gauche du fastueux monument de Casimir-Périer, on atteint, en montant jusque vers la chapelle, une sorte de labyrinthe où se trouvent réunis, comme dans un *campo-santo* particulier, les tombes de la plupart de nos musiciens illustres. En cet endroit, bien connu de quelques artistes sous le nom de « bosquet des musiciens, » reposent les restes de Méhul, Nicolo, Boieldieu, Catel, Hérold, Chopin, Gossec, Habeneck, Wilhem, Panseron, et bien d'autres dont les noms m'échappent. On les dirait groupés là comme pour donner un éternel concert, que les oreilles humaines ne peuvent pas entendre, et dont les échos montent vers le ciel. C'est là qu'est la tombe de Bellini, mausolée poétique et d'un caractère touchant, que l'on doit à l'architecte Abel Blouet, mais qui malheureusement n'a pas été à l'abri de dévastations volontaires; des Italiens ultra-fanatiques n'ont pas craint de profaner, en le mutilant, ce monument qui aurait dû être sacré pour eux, de le briser par endroits pour s'en approprier des fragments, qu'ils emportaient en guise de reliques.

En 1865, les Cataniens songèrent à réclamer à la France ces restes vénérés, pour les ensevelir au milieu d'eux. Une commission fut nommée à cet effet, et voici le manifeste qu'elle publia :

« La patrie des grands hommes est le monde. Ils représentent les véritables colonnes de lumière qui guident le progrès à travers les ruines des empires. — L'humanité doit un tribut de larmes et de couronnes à leurs tombeaux éternels, sur lesquels s'inspirent et devront s'inspirer les générations présentes et futures.

» C'est pour cela que les concitoyens de BELLINI s'adressent à tous les enfants de la belle Péninsule pour concourir à transporter des bords de la Seine les cendres de cet ange qui fit entendre à la terre

les divines mélodies du paradis, et pour lui élever un monument.

» Certains que l'Italie concourra à célébrer la gloire d'un de ses fils immortels, nous pourrons inscrire prochainement sur les pages de notre histoire :

**BELLINI DORT SUR LA TERRE
QUI L'A VU NAITRE.**

» Catane, 28 Mai 1865.

» Le Syndic, Président :

» ANTONINO ALONZO.

» Le Secrétaire :

» GIUSEPPE LOMBARDO FIORENTINO. »

La demande fut adressée par la commission au gouvernement français, qui l'accueillit comme elle devait l'être, favorablement. Mais, depuis lors, on n'en entendit plus parler, et nous ignorons pourquoi un projet si honorable n'a pas de suites plus rapides.



XIV

LE GÉNIE DE BELLINI

I

Lorsque Bellini prit rang, après la représentation du *Pirate*, au nombre des compositeurs dont s'enorgueillissait l'Italie, si riche sous ce rapport depuis environ deux siècles, la scène lyrique était occupée dans ce pays par un groupe de jeunes musiciens qui semblaient donner pour l'avenir plus que des espérances, et dont un seul,

cependant, l'auteur futur de *Don Pasquale* et de *Lucia di Lammermoor*, devait parvenir à la célébrité.

Je ne parle pas de Rossini, qui, dans un espace de quinze ans, avait, grâce à son admirable génie, trouvé les moyens de régénérer l'art et de bouleverser l'Italie musicale, et qui d'ailleurs avait abandonné sa patrie pour la France, où il trouvait encore de rudes combats à livrer ; je ne parle pas non plus de Paër, qui s'était aussi réfugié à Paris, mais qui y vivait en paresseux et n'y produisit que deux ouvrages peu importants. Paisiello, l'auteur du premier *Barbiere*, le créateur divin de *la Molinara* et de *Nina, pazza per amore*, était mort depuis longtemps déjà ; Valentino Fioravanti, le peintre bouffon d'*i Virtuosi ambulanti* et des *Cantatrice villane*, s'était retiré de la carrière ; enfin Generali était épuisé, quoique jeune encore, et n'éprouvait plus que des revers, tandis que Morlacchi, fixé depuis longues années à Dresde, où il était maître de la chapelle du roi de Saxe et chef de l'orchestre du Théâtre-Royal, ne revenait que de loin

en loin dans son pays pour y produire un opéra nouveau, et s'en retournait aussitôt.

Toute une génération artistique nouvelle, s'élevant sur les ruines de l'ancienne, s'appropriait donc à jeter un dernier éclat sur cette incomparable école ultramontaine qui devait ensuite s'éteindre, ne léguant à l'avenir qu'un seul génie original et vigoureux, génie inégal, un peu sauvage et parfois désordonné, mais réel et puissant, et destiné à briller comme un météore dans une nuit obscure. J'ai nommé Verdi, auquel les imitateurs sont loin de faire défaut, mais qui semble malheureusement rester le dernier de sa race et ne devoir laisser aucun successeur.

Tous les artistes qui composaient ce dernier groupe resté célèbre avaient déjà fait leurs premiers pas, et plus ou moins escompté l'avenir. Pacini, le producteur insatiable, avait donné la mesure à peu près exacte de son talent et de sa fécondité désastreuse, à l'aide de quinze ouvrages, parmi lesquels *Adelaide e Comingio*, *il Barone di Dolsheim*, *la Gioventù d'Enrico V*, et l'ul-

timo Giorno di Pompei avaient obtenu de grands succès; on lui reconnaissait une grande faculté d'inspiration, beaucoup trop d'abondance, et une nullité fâcheuse dans la mise en œuvre. — Mercadante, artiste, au contraire, très-instruit, imitateur souvent heureux de Rossini, pêchant parfois du côté de l'inspiration, s'était pourtant affirmé par quelques partitions vraiment remarquables, *Violenza e Costanza*, *Anacreonte in Samo*, *Elisa e Claudio*, *Didone*, *gli Amici di Siracusa*, et par une douzaine d'autres ouvrages moins réussis. — En attendant ses chefs-d'œuvre magnifiques, Donizetti avait écrit déjà une vingtaine d'opéras, parmi lesquels s'étaient justement fait remarquer *Enrico di Borgogna* et *il Falegname di Livonia*; mais qui ne faisaient point présager l'homme de génie qui devait se révéler plus tard; le créateur admirable d'*Anna Bolena*, de *Parisina*, de *Lucrezia Borgia*, de la *Lucia*, de *Maria Padilla*, de *Linda di Chamounix* et de *Maria di Rohan*. — Enfin, Luigi Ricci (son frère Federico ne parut au théâtre qu'en 1835) avait débuté par

cinq ou six partitions plus ou moins bien accueillies, et Vincenzo Fioravanti, le fils de Valentino, avait fait représenter *Pulcinella molinaro*, *Robinson Crusoe*, *il Folletto innamorato*, *il Cieco del Dolo*, *i Due Caporali* et quelques autres ouvrages (1).

(1) La notice que M. Fétis a consacrée à Vincenzo Fioravanti dans sa *Biographie universelle des Musiciens* est composée de dix-huit lignes, et contient à peu près autant d'erreurs que de mots. Voici, par exemple, un échantillon de son exactitude. M. Fétis affirme, avec son aplomb habituel, que cet artiste est né « vers 1810, » et que son premier ouvrage, représenté à Naples en 1831, est *la Portentosa Scimia*. Or, et d'après des documents italiens irréfutables, notamment d'après une notice intéressante publiée récemment par le journal de Trieste *la Scena*, Vincenzo Fioravanti est né à Rome le 5 Avril 1799; son premier opéra, *Pulcinella molinaro*, fut donné au théâtre San-Carlino, de Naples, en 1819, pour les débuts du célèbre et regretté Lablache, et enfin, en 1831, date fixée par M. Fétis comme date de la représentation de son premier ouvrage, cet artiste en avait produit environ une dizaine. Quand on est si mal informé que l'est neuf fois sur dix M. le directeur du Conservatoire de Bruxelles, on n'affirme pas d'une façon si pédante et on ne se mêle point de régenter les autres.

II

Lors donc qu'en 1827 la personnalité de Bellini surgit tout à coup, brillante et vivace, par la représentation du *Pirate*, sans avoir été annoncée par les tâtonnements ordinaires, puisqu'il n'avait donné précédemment qu'un seul opéra, *Bianca e Gernando*, les artistes et le public comprirent qu'il fallait compter avec ce nouveau venu, qui se présentait d'une façon si insolite, et d'emblée emportait le succès.

On se laissa d'abord, et sans marchander, entraîner par le plaisir que l'on éprouvait; c'est d'ailleurs l'habitude, au-delà des monts, où l'on ne réfléchit guère en matière de beaux-arts. Bientôt, cependant, on chercha à se rendre compte des causes qui avaient pu produire un effet si peu commun, et l'on se demanda comment il pouvait se faire qu'un si jeune artiste eût atteint de prime-saut, sans lutte, comme Rossini, sans chutes préalables, comme tant d'autres, ce but tant recherché de tous : le succès.

On n'eut pas besoin de se donner beaucoup de peine pour comprendre que la suavité molle et pénétrante de ses cantilènes, la jeunesse et la fraîcheur de ses mélodies, la sensibilité, la tendresse et la sincérité d'accent déployées par le jeune musicien, non-seulement avaient rendu son succès probable, mais l'avaient assuré d'avance. Car toutes les fois qu'un artiste plongera dans l'âme de ses juges, toutes les fois qu'il trouvera le moyen de les émouvoir et de toucher leur cœur, il sera certain de les entraîner à sa suite et de s'en faire autant de partisans. C'est ce qui ne pouvait manquer de se produire pour Bellini, car j'ai déjà fait remarquer qu'il était *lui-même* du premier coup, que sa science, nulle à l'aurore de sa carrière, ne l'était guère moins par la suite, tandis que les qualités primitives et spontanées qui constituaient son génie, — l'instinct du drame, la générosité de l'inspiration, le sentiment des exigences scéniques, — ces qualités, dis-je, il les avait possédées dès l'abord et dans leur entier.

Bellini, d'ailleurs, se connaissait lui-même

et n'était pas homme à entreprendre une lutte quelconque, sur un terrain désavantageux, avec des rivaux qui eussent pu être plus ou moins bien doués que lui, mais dont la supériorité pratique eût été évidente.

Qu'il s'en rendit compte ou non, il comprenait parfaitement qu'il ne possédait ni l'abondance — stérile, mais effective — de Pacini, ni le savoir et la vigueur de Mercadante; ni le souffle entraînant et le tempérament plein de grandeur de Donizetti, ni enfin la verve et l'efflorescence de Luigi Ricci ou de Fioravanti. Il agit donc en conséquence, et n'essaya point d'imiter personne, sachant que par lui-même il était inimitable. Il eut le tort sans doute de ne pas chercher à parfaire une éducation restée par trop incomplète; mais il ne s'agissait là que d'un fait matériel, et quant à ce qui est de l'art pur, il demeura sagement *lui*, sciemment, volontairement et de parti pris. C'est ce qui lui donna, dans le cours de sa carrière courte et peu productive, une supériorité véritable sur ses émules, en ce sens qu'il frappa droit au but et sans tergiverser; c'est aussi sans

doute ce qui, par la suite, fût devenu fatal pour lui, par la raison qu'il se trouvait dans l'impossibilité de renouveler son style, de le fortifier pour le moins, et de modifier des procédés peu audacieux, il faut l'avouer, et par trop élémentaires.

II

Bellini, en un mot, était plus poète (1) que musicien, en ce sens que ses œuvres brillent beaucoup plus par le sentiment, la tendresse et la passion que par la *main*, la facture et le procédé. Il avait le génie, produit de la nature, qui fait les grands artistes, mais il n'avait pas le talent, résultat du travail humain, sans lequel il n'est guère de

(1) Un critique italien très-compétent, qui est en même temps un compositeur distingué, M. d'Arcais, feuilletoniste musical du journal *l'Opinione*, a caractérisé un jour Bellini en l'appelant : *il Petrarca della musica*. On ne saurait mieux dire.

grandes œuvres. Aussi, quelle que soit la valeur assurément fort remarquable de quelques-uns de ses opéras, peut-on dire qu'il n'a point laissé une de ces productions colossales qui illuminent l'art et en reculent les bornes, comme *Alceste*, *Don Juan*, le *Freischütz*, *Guillaume Tell* ou le *Pré aux Clercs*, un de ces spécimens merveilleux qui caractérisent une époque et marquent un jalon dans la marche incessamment progressive de l'art.

Et ce qu'il y a de singulier, c'est que c'est l'absence même de toute originalité qui lui en créa une véritable. Cette ignorance, si complète chez lui, des règles théoriques et des ressources qu'un artiste habile peut en tirer, cette absence presque absolue de savoir, ce dédain naïf et pourtant presque affecté de la forme, ont été justement cause qu'il se créa une forme toute particulière, gauche, lâche, sans mouvement et sans relief, mais par cela même essentiellement personnelle.

Son harmonie, malgré l'emploi assez fréquent des retards et des dissonances, est pauvre et malingre, dans un temps où des mu-

siciens immortels tels que Weber, Hérold et Meyerbeer, poussaient si loin cette science longtemps méconnue ou négligée par de grands artistes, notamment par Monsigny et Grétry. Son instrumentation, véritablement enfantine, produit tout l'effet d'un anachronisme, à une époque où Rossini venait d'opérer des prodiges sous ce rapport et d'élargir considérablement le domaine de l'art (on se rappelle que Berton, outré de l'ampleur que l'auteur du *Barbier* avait su donner à son orchestre, et ne la comprenant pas, avait trouvé spirituel de lui donner le sobriquet de *il signor Vacarmini*). Enfin, la facture de ses morceaux serait ridicule si elle n'était soutenue par la fraîcheur et la nouveauté de l'idée musicale, et pourtant Bellini avait des modèles incomparables parmi ceux qui l'avaient presque immédiatement précédé et dont chaque jour il entendait les œuvres : Guglielmi, Paisiello, Paër, Cimarosa, et tant d'autres.

Eh bien, ces défauts énormes, dont un seul eût suffi pour écraser un compositeur vulgaire, un artiste sans consistance, Bellini

se les faisait pardonner, — que dis-je ! — parvenait à les faire oublier à l'aide des seules qualités de son âme et de son imagination, des trésors inépuisables qu'il tirait de son cœur et de son cerveau.

Ces suites d'accords mal combinés et mal amalgamés, ces modulations sans saveur et sans relief, cette orchestration presque toujours plaquée, du milieu de laquelle ne surgit aucun effet particulier de sonorité, où les instruments à vent sont toujours noyés et où on ne distingue que d'insupportables et éternelles batteries de violons (surtout la pauvreté des accompagnements des *andante*, très-nombreux chez Bellini, et qui se résument ainsi : *pizzicati* en triolets par les seconds violons et tenues par les altos), ces périodes souvent courtes, hachées comme à plaisir et mal soudées les unes aux autres, cette structure uniforme des morceaux où aucune nouveauté, aucune hardiesse ne se fait jamais sentir, tout cela disparaît, je ne dirai pas devant la splendeur de l'inspiration, mais devant la justesse de la pensée musicale appliquée au sentiment qu'elle doit exprimer,

devant la distinction de la phrase mélodique, devant la vérité de la déclamation, devant la pureté, la grâce et la tendresse des cantilènes, et surtout devant cette admirable faculté que l'on pourrait appeler « la raison dramatique, » que Bellini possédait à un si haut degré, et qui était fécondée chez lui par une intelligence supérieure.

Et cependant, non-seulement Bellini est un harmoniste presque nul (car certaines trouvailles heureuses, comme celle que l'on peut signaler dans le beau quatuor des *Puritains*, ne constituent pas le savoir), mais c'est un mélodiste très-faible sous le rapport de l'*attache*, de la succession des idées. Adrien de la Fage l'a très-justement fait remarquer en de fort bons termes. — « Voyez, dit-il, en quoi consiste le mérite de ses idées mélodiques : dans une pensée unique de huit, de quatre, de deux mesures, qui ne recevra, le plus ordinairement, ni complément, ni développement; elle restera nue, isolée, sans autre point d'appui et de jonction que les paroles qui l'ont inspirée; elle n'aura ni nuances, ni gradations : elle ne sera ni su-

blime, ni pompeuse ; quelquefois même on pourra lui trouver de la trivialité ; mais tous ces défauts, elle les rachètera par une qualité inappréciable, la justesse, la vérité. L'expression musicale, chez Bellini, ne vous apparaîtra que ce qu'elle est réellement en lui-même ; quel que soit le personnage qui doit rendre son idée, le musicien ne saura jamais l'empreindre d'un grand caractère ; il ne veut grossir ni sa voix, ni celle de ses héros. Cette pensée musicale, qui est tout pour lui, il vous la donne telle qu'elle est, telle qu'elle s'est offerte d'abord, et telle qu'il l'a sentie ; il vous faut la sentir comme lui, et vous croiriez qu'elle vous appartient, car le compositeur ne l'a séparée de vous que par un cristal transparent, qui, sans lui apporter la moindre altération, sans la grossir ni l'amoin-drir, la laisse simplement briller de son propre éclat. »

Peut-être, en ce passage, le blâme est-il un peu forcé, et pour ma part je ne saurais admettre le reproche de trivialité adressé à Bellini. Mais plus loin, le critique est dans la vérité la plus exacte, lorsqu'il vante la

sensibilité dont sont empreints les chants du compositeur : — « Prenez, dit-il, prenez au hasard quelque'une de ces pensées devenues populaires, telles que *Vieni tu meco, o misera!* — *Sopra il sen la man mi posi,* — *Prendi, l'annel ti dono,* — *Norma de' tuoi rimproveri,* — *In mia mano al fin tu sei,* et plusieurs autres; et, pour peu que vous ayez d'âme, essayez de les chanter en y mettant un peu d'intention. Je vous plains, si vous n'en sentez pas le mérite... »

Ces paroles me semblent réfuter par avance et victorieusement certaines critiques qui se sont produites depuis, et parmi lesquelles je me bornerai à citer ce passage d'un feuilletton publié récemment par M. Fétis fils dans l'*Indépendance belge*, à propos d'une reprise du chef-d'œuvre de Bellini, *la Son-nambula* :

S'il y a, dit le critique, des opéras qui semblent défier l'action du temps et paraissent destinés à conserver une éternelle fraîcheur, il en est d'autres qui vieillissent prématurément. A ce compte, *la Son-nambula* est centenaire pour le moins. Quelques jolis motifs, quelques phrases empreintes de sentiment

ne compensent pas l'extrême pauvreté de la forme. Rien de plus maladroit que les agencements harmoniques, de plus maigre et de plus gauche que l'instrumentation de cette partition. Modulations, sonorités, combinaisons rythmiques, tout y est d'une indigence affligeante. Grétry, qui avait si peur de placer le piédestal dans l'orchestre, et qui d'ailleurs aurait été fort embarrassé de s'y prendre autrement qu'il ne le faisait, était un puits de science en comparaison de Bellini. Son instrumentation était faible, mais elle s'adaptait au chant du moins, tandis que dans *la Sonnambula* il n'y a pas un accord qui se lie à la phrase mélodique, qui la soutienne et qui la complète.

Nous ne sommes point partisans du développement excessif de la forme, nous ne voulons pas que l'orchestre écrase les voix, et que les combinaisons instrumentales absorbent l'attention au détriment de la scène; mais nous ne pouvons pas admettre que le compositeur se montre ignorant des règles de son art, et s'imagine qu'il suffise, pour faire un opéra, d'avoir des inspirations mélodiques. On n'est pas un peintre pour savoir inventer un sujet et agencer une composition, il faut encore posséder la pratique du crayon et du pinceau. — XX. (*Indépendance Belge.*)

Bornons-nous à signaler une tendance fâcheuse et dont les résultats seraient déplora-
bles. Ne nous laissons pas de le dire : en

matière d'art, le sentiment, la sensation primement la réflexion. C'est pourquoi nous préférons toujours l'idée à la forme, tout en donnant nos sympathies les plus complètes aux œuvres dans lesquelles un juste équilibre donnera place à l'une et à l'autre, et où aucune ne sera sacrifiée.

IV

Il est certain que le reproche formulé par Adrien de La Fage est parfaitement fondé, et que Bellini ignorait absolument l'art de se servir d'une idée, d'en tirer tout le parti possible, de lui faire produire tous ses développements.

Et, à ce propos, quelques réflexions sur le savoir musical, et par conséquent sur le style, ne seront peut-être pas superflues.

Les gens naïfs qui s'amuse à railler les musiciens savants ou ce qu'ils appellent tels, — car bien souvent ceux-là font comme le singe de la fable, qui prenait le Pirée pour

un homme, — ne se doutent pas que c'est précisément à cette science, dont ils font si peu de cas, qu'ils doivent quelques-unes de leurs plus vives jouissances. L'essentiel, en musique, n'est pas d'avoir incessamment des idées (à ce compte, on verrait des artistes de quatrième ordre primer des hommes de génie), mais bien de savoir les mettre en œuvre, et le compositeur qui présenterait constamment des phrases mélodiques nouvelles, qui ferait succéder sans relâche les périodes aux périodes, conduirait rapidement ses auditeurs à la satiété, quelque heureusement d'ailleurs qu'il fût inspiré.

Le grand art, au contraire, l'art vrai, l'art difficile, mais infaillible en ses résultats, consiste dans le talent que l'artiste peut déployer en ce qui concerne le développement d'une formule mélodique heureuse et une fois adoptée. Après l'avoir fait entendre d'abord dans son entier, en avoir fait apprécier la grâce, la valeur et l'élégance, il la laissera s'échapper un instant, puis, à l'aide d'un artifice ingénieux, la ramènera dans une tonalité nouvelle, à la grande joie de l'audi-

teur attentif. Lorsqu'il pensera qu'une voix a suffisamment fait usage de ce *motif*, il le fera passer à une seconde, qui le mettra en relief de nouveau, puis, le faisant émigrer dans l'orchestre, il le distribuera successivement à l'un ou à l'autre des instruments, soit en changeant la tonalité, soit en modifiant l'harmonie qui le supporte, soit en variant les rythmes de l'accompagnement. Ce n'est pas tout encore : lorsqu'il jugera ce motif suffisamment entendu, il en adoptera un autre, qu'il traitera de la même façon, quoique généralement avec de moindres développements, jusqu'à ce qu'il juge opportun de ramener le premier ; quand il est à peu près certain du plaisir nouveau que l'auditeur doit goûter au retour de celui-ci, il reprendra son dessin primitif, d'abord par lambeaux, par fragments furtifs et d'une façon fugitive, comme une coquette qui montre le bout de son pied cambré pour donner envie de voir toute sa personne, puis enfin, après avoir ainsi agacé des désirs qu'il ne demande après tout qu'à satisfaire, en se réservant de choisir le moment convenable

il représente son idée-mère, celle qui lui sert de cheville ouvrière, la fait paraître cette fois dans toute sa splendeur, avec les atours qui doivent la faire briller d'un éclat plus complet encore que précédemment, et s'achemine à grands pas vers la péroraison du morceau, pendant tout le cours duquel il a tenu toujours éveillée l'attention de son auditoire, en l'aiguillonnant sans cesse et en le faisant marcher de surprise en surprise.

Voilà ce que, pour se servir d'une locution absurde et qui n'est qu'un non-sens, on pourrait appeler de la musique *savante*. De cette musique-là, Mozart, Cimarosa et Rossini, pour ne citer qu'eux, en ont fait bien souvent, malgré la richesse et la vaillance de leur imagination, qui leur eût certainement permis d'agir de façon différente; notre Hérold a fait comme eux, et pour citer un exemple frappant, et qui soit dans toutes les mémoires, de ces morceaux de facture dans lesquels excellent les grands artistes, je rappellerai l'adorable trio qui se trouve au premier acte du *Songe d'une Nuit d'été*, de M. Ambroise Thomas, l'un des modèles du

genre. M. Grisar, qui, dans un ordre secondaire, est un musicien exquis sans que ses idées soient absolument abondantes, a donné des échantillons on ne peut mieux réussis de ce style, qui est le vrai style musical.

Eh bien, voilà ce que Bellini, par le fait de son éducation tronquée, ignorait complètement. Qu'un motif, une fois bien établi, fût abandonné par lui, il ne le reprenait plus, parce qu'il ne connaissait pas l'art de le développer avec succès; ou si, par hasard, il le faisait apparaître de nouveau, il s'en servait maladroitement, ne sachant pas trouver, pour le ramener à propos, un artifice ingénieux, une rentrée piquante, une combinaison heureuse, qui lui donnassent de l'attrait et surprissent agréablement l'auditeur.

V

Comme le disait encore excellemment de La Fage, il ne faut pas craindre de généraliser avec Bellini, car, grâce à son ignorance, il n'a eu qu'une seule manière, ne

pouvant, comme la plupart des musiciens, modifier son style de façon à lui faire subir diverses transformations dans le cours de sa carrière. On m'objectera que son existence a été courte, et qu'il n'a pas eu le temps d'opérer une de ces évolutions, si fécondes chez certains grands artistes, particulièrement chez Rossini, chez Meyerbeer et chez M. Auber. Le fait est exact, mais Bellini eût vécu vingt ans de plus que les défauts de son éducation première se fussent opposés formellement, inexorablement, à toute modification un peu profonde de la nature de son talent. Tout au plus ce talent eût-il pu s'amplifier, s'élargir de certaine façon, ainsi que cela eut lieu, du reste, quand il écrivit *Norma* et *les Puritains*. D'ailleurs, son génie lui-même était monotone, et manquait essentiellement de variété.

Ces observations pourtant ne doivent pas nous rendre injustes envers lui. J'ai dit que Bellini sentait merveilleusement, et qu'il devinait parfois ce qu'il n'avait point appris.

C'est ainsi qu'il comprit les défauts du style orné, si en honneur de son temps, et

que, écrivant de la musique dramatique, dans toute l'acception du mot, il proscrivit de ses partitions ces vocalises, ces fioritures éternelles qui sont en opposition si manifeste, on pourrait dire si ridicule, avec le pathétique et la passion. On ne trouvera pas chez lui un exemple de ces airs à roulades, *arie di bravura*, destinés à la gloire d'un virtuose, comme les compositeurs italiens, jusqu'à l'arrivée de Verdi, ont toujours tant aimé à en écrire.

Il a brillé surtout dans la forme et l'expression qu'il a su donner à ses récitatifs, ses *racconti*. Cherchant autant que possible à se rapprocher des inflexions de la voix parlée, il leur a communiqué une vérité et un accent surprenants, il en a fait vraiment des *parlanti*, c'est-à-dire des chants mesurés qui se déroulaient en quelque sorte comme une cantilène, avec un naturel parfait, et quelle que fût d'ailleurs la nature des vers, que ceux-ci fussent égaux en durée ou irréguliers. On en trouvera un exemple admirable dans la phrase : *Padre, tu piangi*, du dernier finale de *Norma*, phrase dans la-

quelle le sentiment dramatique atteint une ampleur inouïe et une immense beauté. Souvent ces récitatifs, dont quelques-uns sont magnifiques, et dont ceux de *la Sonnambula*, de *la Norma* et des *Puritains* se distinguent entre tous, deviennent une véritable déclamation notée, une sorte de mélodie dans laquelle l'artiste a mis toute son âme, et qui est à la fois pleine de vérité, de sagesse, d'émotion et de sobriété. Une seule de ses phrases, qui tiennent pour ainsi dire une ligne moyenne entre la mélodie et le récitatif proprement dit, suffit pour émouvoir toute une salle et la tenir haletante. C'était là, pour Bellini, une source toujours nouvelle d'effets puissants et inattendus.

Il faut dire aussi que quand Bellini était emporté par la situation, il s'élevait sur les ailes de son génie, grandissait de cent coudées, et trouvait dans son inspiration les moyens de parer à la faiblesse de son savoir. Le trio fameux de *Zaira*, le finale et le quintette incomparable de *Beatrice di Tenda*, le finale de *la Sonnambula* (pour n'en citer que ce fragment), le beau quatuor des *Puri-*

tains, enfin les deux duos et l'admirable finale de la *Norma*, sont à juste titre demeurés célèbres, et donnent une idée de la splendeur qu'atteignait son inspiration pour peu qu'elle fût aidée par la grandeur du sujet qu'il avait à traiter. C'est que chez lui l'émotion était sincère, profonde, parfois poignante, et qu'il trouvait dans son cœur les accents à l'aide desquels il devait la communiquer à ses auditeurs. Beaucoup d'autres, plus instruits que lui, mais moins bien doués, n'en sauraient faire autant.

VI

En réalité, si Bellini n'a amené dans l'art de progrès d'aucune espèce, s'il ne possédait pas une de ces qualités qui font les chefs d'école et qui rendent un artiste immortel, il l'a néanmoins honoré et servi d'une façon remarquable. Sans partager entièrement l'admiration irréfléchie que quelques fanatiques ont montrée pour son génie, sans ad-

mettre, par exemple, la justesse de cette réflexion de Cherubini qui, interrogé sur la valeur de son instrumentation, répondait qu' « il n'en eût pas pu placer une autresous ses mélodies », on peut jusqu'à un certain point excuser la remarque un peu orgueilleuse de Bellini lui-même, qui s'écria un jour, dans un entretien qu'il avait avec un de ses amis : — « Si j'étais appelé à prendre part à un concours de musique, je me soucierais peu de la science du contre-point, mais je voudrais, par mes inspirations, enchanter les oreilles et émouvoir les cœurs. » Tel est, en effet, le vrai but de la musique, mais le savoir pour cela n'est point inutile. Entre deux artistes dont l'un serait inspiré mais ignorant, tandis que l'autre serait savant sans inspiration, le choix ne pourrait être douteux, et le premier l'emporterait infailliblement ; mais il faut ajouter que celui qui réunirait les deux facultés serait incomparablement supérieur aux deux autres. C'est là ce dont Bellini ne se rendait pas un compte suffisant, et c'est précisément ce qui fait que Donizetti, son émule et son con-

temporain, laissera un nom plus éclatant que le sien.

D'ailleurs, le génie de Bellini manquait de variété. Plein de tendresse et de grâce, de fraîcheur et de sentiment, il ne s'est laissé emporter que rarement — dans *Norma* et dans quelques scènes des *Puritains* — aux élans d'une passion véritable. D'autre part, il était — musicalement parlant — inaccessible à la gaieté, et non-seulement il n'a jamais songé à aborder le genre bouffe, mais les épisodes légers qui se présentent dans ses ouvrages sont généralement peu réussis.

Il faut lui rendre cette justice cependant qu'il a toujours poétisé l'amour, que l'expression de cet amour en fait toujours chez lui un sentiment idéal, immatériel en quelque sorte, qui n'a que faire avec l'énergie superbe et un peu sauvage, brutale parfois, sensuelle même, mais presque toujours magnifique, de la passion telle que la comprend Verdi. Les ailes de son inspiration sont chastes, pourrait-on dire, comme l'était son intelligence, comme le fut toujours son cœur.

Bellini, du reste, ne prenait pas le change sur sa valeur en tant qu'harmoniste et contre-pointiste, il confessait son ignorance avec une véritable bonhomie, et allait même parfois jusqu'à en tirer une sorte de gloire. Il se raillait de ce qu'il appelait le « pédantisme musical », et prétendait que chaque fois qu'il se mettait au piano pour composer, il voyait surgir et se dresser devant lui une sorte de long spectre, aux membres décharnés, au visage blême, au regard triste, aux yeux grands et vitreux, qui, le regardant tristement et avec un sourire amer, glaçait l'inspiration dans son cœur et faisait trembler ses doigts sur le clavier. Ce spectre, cette ombre, qui semblait produire sur l'imagination de Bellini une impression presque aussi fâcheuse que celle de Banquo sur l'esprit de Macbeth, remuait alors les lèvres, et semblait lui dire : — « Il ne me suffit pas et il m'importe peu qu'avec tes cantilènes pathétiques, à l'aide de tes accents passionnés, tu parviennes à émouvoir les spectateurs et à exciter l'enthousiasme ; je serai un jour appelé à te juger, et malheur

à toi si tu n'as pas su te montrer un profond contre-pointiste, si tu n'as mis dans tes accompagnements que des harmonies flasques et sans consistance. Malheur à toi s'il m'est prouvé que tu as plus cherché à te montrer inspiré que savant (1). »

Il faut croire que la frayeur de Bellini pendant ces apparitions n'était que de peu de durée, et que la puissance de raisonnement de ce spectre étrange n'avait qu'un mince pouvoir sur lui et agissait faiblement sur son intelligence, puisqu'en dépit de ses conseils et de ses objurgations, il ne put jamais se résoudre à changer de conduite et à modifier ses façons d'agir.

Je disais tout à l'heure que Bellini a toujours poétisé l'amour, et un critique de ce temps vient à mon aide pour justifier cette assertion. — « Dernièrement, dit M. Blaze de Bury dans ses *Musiciens contemporains*, une querelle s'agitait à nos côtés pendant une représentation de *Norma*. Il s'agissait

(1) Cicconnetti : *Vita di Vincenzo Bellini*, p. 101.

d'opposer Bellini à Rossini (1), et de préconiser chez le doux chantre sicilien cette corde mélancolique et sentimentale, inconnue chez l'auteur de *Semiramide* et du *Barbieri*; et, après avoir égrené le chapelet ordinaire des comparaisons, après avoir parlé du soleil et du clair de lune, de sourire joyeux se baignant dans la mousse perlée d'un verre de vin de Champagne, et de larme suave déposée au calice du lotus : — « Parbleu ! » s'écria en terminant l'un des interlocuteurs, on me citait l'autre jour un mot dans lequel se résume à merveille le caractère de nos deux individualités musicales : — Rossini fait l'amour, Bellini aime. » En effet, ne trouvez-vous pas que jamais on ne définit mieux la différence des deux génies ? L'amour, une tendresse languissante, une mélancolie rêveuse et une douleur plaintive, voilà le fond de la musi-

(1) On a écrit vingt brochures en Italie, partant de ce point de comparaison absurde, le génie de Rossini et celui de Bellini étant de nature essentiellement différente et presque antipathique.

que de Bellini. Lequel de ses opéras ne respire un pareil sentiment? *La Sonnambula* est une idylle amoureuse, la partition des *Puritains* une élégie, *Norma* un hymne, et quel hymne! tous les éléments de l'amour semblent s'y être donné rendez-vous : la volupté tendre et le délire, la joie et l'enivrement, le repentir et l'immolation! Chaque mesure, chaque note de cette musique respire l'amour, un amour ardent, passionné, sublime, et qui va se résoudre dans un désespoir infini. »

Oui, cela est vrai, la base du génie de Bellini, c'est l'amour, l'amour qu'il n'a cessé de peindre, qu'il a ressenti toute sa vie, et auquel il a su prêter des accents parfois réellement pathétiques, souvent ardents, presque toujours enchanteurs. Aussi peut-on, en modifiant le sens du mot de l'Évangile et en en faisant l'application à son peu de savoir, dire qu'il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup aimé.

Je constatais, il n'y a qu'un instant, que certains esprits se sont ingéniés à vouloir

comparer sans raison Bellini à Rossini. Scudo, qui était un bon juge en ce qui concerne la musique italienne, n'examine même pas cette particularité, mais il démontre indirectement, dans les lignes suivantes, l'impossibilité de cette comparaison. — « Nature fine et délicate, dit-il, génie mélodique plus tendre que fort et plus ému que varié, Bellini échappe à l'influence de Rossini, et s'inspire directement des maîtres du dix-huitième siècle. Il procède particulièrement de Paisiello, dont il a la suavité et dont il aime à reproduire la mélodie pleine de langueur. Cette affinité est surtout frappante dans *la Sonnambula*, la partition qui exprime le mieux la personnalité du jeune maestro, et qu'on dirait être la fille de la *Nina* encore tout émue de la douleur maternelle. Musicien d'un instinct heureux, qu'une éducation hâtive n'avait pas suffisamment développé, Bellini ne trouvait pas seulement dans l'émotion de son cœur des mélodies exquises et originales, mais il rencontrait parfois des harmonies piquantes (parfois, oui, mais bien rarement!), comme

dans le beau quatuor des *Puritains*, l'ouvrage le mieux écrit qu'il ait laissé. Son instrumentation, généralement faible, ne manque pourtant pas d'une certaine distinction... Son œuvre, peu varié, d'un caractère plus élégiaque que vraiment dramatique, se distingue par une déclamation sobre, contenue, où circule une émotion sincère ; par des chants peu développés et qui n'ont pas la splendeur luxuriante de ceux de Rossini, mais qui vous remuent profondément, parce qu'ils sont une émanation réelle de l'âme et non pas le produit de l'artifice. Né dans une contrée bienheureuse, l'oreille enchantée dès l'enfance par les mélodies plaintives que redisent depuis des siècles les pâtres de la Sicile ; le cœur rempli de cette mélancolie sereine que vous inspirent, dans les pays aimés du soleil, les grandes ombres du soir et l'horizon infini de la mer : mélancolie dont on trouve déjà l'expression dans Théocrite, dans quelques madrigaux de Gesualdo au seizième siècle, mais surtout dans Pergolèse et dans Paisiello, Bellini mêle ces accents natifs de son génie méridional à la

rêverie, aux aspirations brumeuses et panthéistiques de la littérature allemande et anglaise, et il en forme un tout exquis, plein de charme et de mystère. »

La dernière phrase sent fort la divagation, et l'image de Bellini brumeux et panthéiste fera justement sourire bien des gens. Mais, cette fantaisie mise de côté, le sentiment exprimé par Scudo sur Bellini est très-juste, très-sain et très-net.

Pour terminer, je vais citer quelques lignes d'un critique, qui résumant on ne peut mieux l'impression produite en Italie par le génie de Bellini : — « Dès ses premiers pas, l'opinion se préoccupa fortement de lui ; on sentait que c'était là une de ces vocations prédestinées qui marquent dans une époque, et malgré l'enivrement que causait partout la musique de Rossini, on écouta celle du jeune Sicilien avec une surprise où il y avait déjà du respect. Bientôt elle excita l'admiration, et le chantre immortel qui venait de mettre la main à la plus vaste conception lyrique qui soit, *Guillaume Tell*, put en-

tendre de loin le grand bruit qui se faisait autour d'un émule qui était presque un enfant. »

Le meilleur éloge qu'on puisse faire de Bellini, c'est qu'après trente ans ses chants émeuvent encore, et qu'on ne peut les entendre sans verser des larmes. Combien d'artistes peuvent se flatter de toucher le cœur avec cette puissance !



APPENDICE



APPENDICE

COMPOSITIONS DE BELLINI EN DEHORS DU THÉÂTRE.

Le catalogue des œuvres composées par Bellini en dehors de la scène est assez difficile à établir d'une façon exacte. Je vais essayer pourtant de le dresser, à l'aide de mes recherches et aussi de renseignements particuliers qui m'ont été fournis par des amis survivant au grand artiste.

La plupart de ces compositions sont malheureusement restées inédites, principalement celles qu'il écrivit dans sa première jeunesse, alors qu'il était au Conservatoire de Naples. Parmi celles-ci, il faut comprendre : 1^o plu-

sieurs Pièces pour flûte, pour violon, pour clarinette, ou divers autres instruments (écrites peut-être sur la demande et pour l'usage de quelques-uns de ses condisciples); — 2° six Ouvertures à grand orchestre; — 3° deux Messes à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre; — 4° un *Dixit*; — 5° un *Credo*; — 6° *Litanies*; — 7° un *Magnificat*; — 8° une Cantate.

A ces divers morceaux, il faut ajouter quelques romances françaises écrites pendant son séjour à Paris, et qui n'ont pas non plus été publiées.

Voici la liste, aussi complète que possible, de celles de ses compositions qui ont été livrées au public :

1° *Dolente immagine*, romance « per camera; »

2° Air, avec récitatif, andante et cabalette, sur ces paroles : *Quando incise in quel marmo.....*;

3° Quatre *Tantum ergo* (Milan, Ricordi);

4° Un *Salve Regina* (Milan, Ricordi);

5° Une Messe, avec accompagnement d'orgue (Milan, Ricordi), qui n'est que la ré-

duction d'une des deux messes avec orchestre citées plus haut;

(Ces divers morceaux ont été composés au Conservatoire.)

6° Six Ariettes pour soprano, dédiées à M^{me} Pollini :

- A. — *Ninfa gentile* ;
- B. — *Vanne, o rosa fortunata* ;
- C. — *Bella Nice, che d'amore* ;
- D. — *Almen se non poss' io* ;
- E. — *Per pietà, bell' idol mio* ;
- F. — *Me rendi pur contento* ;

7° *Allor che azzuro il mare*, « allegro marinaro ; »

8° *Soave sogno de' miei primi anni*, mélodie ;

9° *Pourquoi ce chant*, romance française ;

10° Plusieurs autres mélodies :

- A. — *Quando verrà quel di* ;
- B. — *Vaga luna, che in argenti* ;
- C. — *Solitario Zeffiretto* ;
- D. — *A palpitar d'affanno* ;
- E. — *Numi se giusti siete* ;
- F. — *Ah! non pensai* ;
- G. — *La Mammoletta* ;
- H. — *Questa è la valle* ;

(Tout ceci a été écrit à Milan, lors du séjour qu'y fit Bellini, à l'époque de la représentation de *la Straniera*.)

11° Plusieurs romances composées à Paris et publiées chez l'éditeur Pacini, mais dont je n'ai pu découvrir les titres.

Pour compléter cette liste, je n'ai qu'à traduire le passage suivant de la biographie de Bellini, publiée par l'avocat Cicconnetti :

Les mémoires qui m'ont été confiés par la famille portent que Bellini, outre les travaux que j'ai déjà mentionnés, a laissé, mises en musique, une partie des poésies lyriques de Pepoli, parmi lesquelles quatre sonnets, et une ode saphique, « *la Luna*; » un superbe chant italien, quelques fragments de l'opéra qu'il devait donner au théâtre français (à l'Opéra), et un autre, peut-être complet, intitulé *il Solitario*. De ces derniers, personne n'a jamais eu connaissance; quelques-uns croient qu'ils ont été égarés faute de soin, d'autres supposent qu'ils ont été détruits.

Peut-être encore, et malgré toutes mes recherches, les renseignements qui précèdent restent-ils incomplets. En tout cas, je les crois aussi exacts que possible; pourtant, on le comprendra, je ne saurais affirmer positivement qu'il ne s'y est point glissé une ou deux erreurs.

Voici maintenant le tableau synoptique des opéras de Bellini.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES OPÉRAS DE BELLINI.

DATES	TITRES.	POETES.	VILLES.	THÉÂTRES.	CHANTEURS.
1825.	<i>Adelson et Salvini.</i>	?	Naples.	Conservatoire.	Marras, Manzi, Perugini.
30 Mai 1826.	<i>Bianca et Gerardo.</i>	Giraldoni.	Naples.	San-Carlo.	Rubini, Lablache, M ^{me} Adélaïde Tosi.
27 Oct. 1827.	<i>Il Pirata.</i>	Romani.	Milan.	Scala.	Rubini, Tamburini, M ^{me} Méric-Lalande.
14 Févr. 1829.	<i>La Straniera.</i>	Romani.	Milan.	Scala.	Reina, Tamburini, Ungher. M ^{me} Méric-Lalande.
16 Mai 1829.	<i>Zaira.</i>	Romani.	Parme.	Th. Ducal.	Trezzini, Lablache, Inchindi, M ^{me} Méric-Lalande, Cecconi.
11 Mars 1830.	<i>Capuletti e Montecchi.</i>	Romani.	Venise.	Fenice.	Bonfigli, M ^{me} Giud. Grisi, Carradori.
6 Mars 1831.	<i>La Sonnambula.</i>	Romani.	Milan.	Carcano.	Rubini, Mariani, M ^{me} Pasta.
26 Déc. 1831.	<i>Norma.</i>	Romani.	Milan.	Scala.	Donzelli, Negrini, M ^{me} Pasta, Giulia Grisi.
16 Mars 1833.	<i>Beatrice di Tenda.</i>	Romani.	Venise.	Fenice.	Cartagenova, Curioni, M ^{me} Pasta, Del Sere.
25 Janv. 1835.	<i>I Puritani.</i>	Pepoli.	Paris.	Th.-Italien.	Rubini, Tamburini, Lablache, M ^{me} Giulia Grisi.

ECRITS PUBLIÉS SUR BELLINI.

Plusieurs écrits ont été publiés sur Bellini, en France et en Italie : critiques, biographies, poésies, etc. Nous donnons ici les titres de ceux qui sont venus à notre connaissance :

Cenni illustrativi alla nuova opera seria, « la Straniera, » del conte Giacomo Barbo (1).

Discorso e componimenti poetici in occasione del ritorno in patria dell' esimio maestro di musica Vincenzo Bellini, recitati nella gran sala della casa comunale di Catania nel 18 Marzo 1832.—Catania, 1832, in-8.

Parallelo fra i due maestri Rossini e Bellini, dal sig. Liborio Musumeci. — Palermo, 1832.

(1) Cité par Cicconetti dans sa *Vita di Vincenzo Bellini* (p. 41), sans indication bibliographique. *La Straniera*, objet de cette publication, ayant été représentée à Milan, en 1829, il est probable que celle-ci a vu le jour dans la même ville, en la même année

Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in risposta ad un parallelo tra medesimi, pubblicato in Palermo. — Bologna, 1834, in-8.

A Vincenzo Bellini, carme di Michele Bertolani. — Palermo, 1835, in-8.

Biografia di Vincenzo Bellini, scritta da Filippo Gerardi. — Roma, Salvini e figlio, 1835, in-8.

In morte del cavalier Vincenzo Bellini, ode di Pasquale Francesconi. — Napoli, tipografia Fernandes, 1835, in-18.

In morte di Vincenzo Bellini, carme di Luigi Scovazzo. — S. l. n. d. (Napoli, stamperia di R. de Stefano et Socii), in-8.

Onori alla memoria di Vincenzo Bellini (morceaux de prose et de poésie de divers auteurs). — Messina, stamperia Fiumara, per cura della gioventù messinése, MDCCCXXXV, in-8.

Rossini e Bellini, réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme (1), traduit en français par M. le

(1) Le *Parallelo*, de Liborio Musumeci, mentionné plus haut. On voit que cet écrit avait été traduit en français, et sans doute publié à Paris. Nous n'avons pas eu connaissance de cette traduction.

chevalier de Ferrer. — Paris, Everat, 1835, in-8.

In morte del cavalier Vincenzo Bellini, funebre elogio recitato da D. Pier Gaetano Briganti, Cassinese, nella città di Piazza a di 28 Novembre 1835. — Messina, 1836, in-8.

Rossini e Bellini, risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo nel Settembre 1832, etc. (1), del cav. Di Ferrer, istruttore pubblico nella città di Napoli. — Cesena, tip. Biasini e socii, 1843, in-8.

V. Bellini, étude musicale et dramatique, lue dans la séance publique de l'Académie de Marseille, le 22 Mai 1853, par G. Bénédit. — (Publiée dans la *Revue méridionale*, avec un tiré à part, et reproduite par le *Sémaphore* de Marseille.)

Vita di Vincenzo Bellini, scritta dall' avvocato Filippo Cicconetti. — Prato, tip. Alberghetti, 1859, in-12 (avec portrait et autographe).

(1) Nouvelle réponse au même factum, onze ans après sa publication. L'auteur avait pris le temps de réfléchir, et s'était souvenu sans doute du proverbe de son pays : *Chi va piano, va sano*.

AUTOGRAPHES DE BELLINI.

On trouvera ci-après deux *fac-simile* d'autographes de Bellini. Le premier est la reproduction d'une lettre adressée par lui à M. Barroilhet, l'ancien et estimable artiste de l'Opéra, lettre qui fait aujourd'hui partie de l'intéressante collection de M. F. de Villars, à qui nous en devons la communication. Le second, qui donne un échantillon de l'écriture musicale du jeune maître de Catane, est la copie d'un *fac-simile* publié à l'époque de sa mort par la *Gazette musicale de Paris*, dans son numéro du 27 Septembre 1835. Ce dernier document est la reproduction graphique exacte d'un canon écrit par lui quelques semaines seulement avant le fatal événement, puisque, ainsi qu'on peut le voir, il porte la date du 18 Août 1835.

Quant au portrait que nous avons donné en tête de ce volume, il a été scrupuleusement copié par un excellent artiste, M. Des-

jardins, sur une photographie qu'a bien voulu nous envoyer de Naples, à notre sollicitation, M. Francesco Florimo, archiviste du Conservatoire de cette ville, l'ancien condisciple de Bellini, son admirateur enthousiaste, et l'un des meilleurs amis qu'il ait jamais possédés. Nous profitons de cette occasion pour adresser d'ici à M. Florimo, dont il a été plus d'une fois question dans le cours de cet ouvrage, nos plus vifs remerciements, non-seulement pour la communication de ce portrait, mais aussi pour les renseignements qu'il a bien voulu nous fournir au sujet du présent travail.

La lettre de Bellini étant pleine d'abréviations graphiques, et contenant même des incorrections grammaticales, nous croyons devoir l'accompagner de la traduction que voici :

1^{er} Juillet 35,

à Puteaux, 19 *bis*, rampe de Neuilly, près de Paris.

Très-estimable M. Barroilhet,

Votre lettre m'a fait beaucoup de plaisir en m'apportant de vos nouvelles. Je suis heureux d'apprendre que vous retournerez à Palerme ; j'en suis doublement content pour mes chers concitoyens qui

vont retrouver un si bon artiste, vous qui avez fait tant de plaisir dans votre dernier séjour à Palerme. Santocanale m'a souvent parlé de vos triomphes, et des applaudissements suscités par vous dans ledit théâtre. Je crois aussi que le rôle de Georges dans *les Puritains* vous doit convenir; mais comment feront-ils pour trouver une autre bonne basse, sinon excellente, pour l'autre rôle, écrit pour Tamburini? Ce dernier rôle vous conviendrait aussi par la manière dont je l'ai écrit et qui est conforme à vos moyens; le rôle de Georges est plus grand (pour Lablache) et plus intéressant dans le livret. Vous ne trouverez pas le sujet bien intéressant à la lecture parce que les vers du grand Romani, personne ne peut les imiter; mais cette même insuffisance du livret disparaît presque à la scène, parce que les situations sont bien théâtrales. A Paris, le livret n'a pas nui à la partition, par la raison que peu de personnes comprennent l'italien; mais je crains qu'à Palerme il ne nuise à la musique, tellement on y est habitué à la belle langue de Romani, claire, choisie, et qui va droit au cœur. Le pauvre Pepoli était nouveau dans ce métier et ne pouvait faire davantage. (Cette opinion, je vous prie de la garder pour vous, afin de ne pas chagriner l'auteur, qui, peut-être, comme tout auteur, croit son œuvre sans défauts.)

Ne passerez-vous point par Paris? Enfin, si je n'ai pas le plaisir de vous voir ici, je vous souhaite un bon voyage et une heureuse réussite, à vous et à mes *Puritains*, qui sont déjà prêts à être représentés

à Palerme, peut-être peu après votre arrivée en cette ville. Dieu veuille que la troupe soit appropriée aux quatre principales parties. Mandez-moi, quand vous serez à Palerme, à quelle époque on va les donner. J'écrirai à Santocanale ou au maestro directeur du théâtre, que je crois connaître, et cela pour lui donner quelques éclaircissements *sur l'exécution et sur la mise en scène*.

Je vous remercie de l'honneur que vous faites à ma musique, qui plaît quelquefois à cause du sentiment et de l'âme que vous y mettez, vous autres chanteurs. J'espère que par votre talent vous ferez également valoir cette dernière composition, et que vous la ferez bien goûter à mes concitoyens, qui montrent tant de bonté pour leur compatriote et votre affectionné.

BELLINI.



1. Luglio 33. à Sutens
19: bis range de Menilly p.
Stimettino fig: de Barvill

La v^{re} lettera mi ha
piacere nel darmi le v^{re} e
afai sentire che ritornerete
godo doppionte per mⁱica
nel v^{re} fare un si bravo
che tanto piacere avete
almeno v^{re} soggiorno in Sala
canale spese v^{re} si posto
ed applausi immensi che in
avete eccitato. Credo an
la pasta di Pergis sei durata
afai convenire, ma come fa
re altro buon l^opo se non
per l'altre pasta in
che si converrebbe?

Confiance

de Barroillet

Antoine Calibre

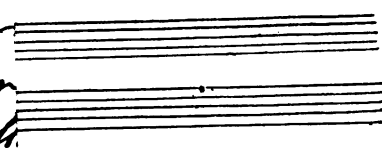
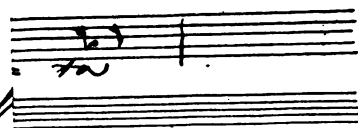
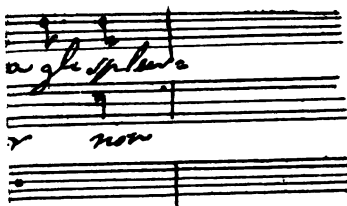
Mayon N. 26: à Bayonne

Canone libero
a quattro voci
partitura del Quinto

This block contains the title and introductory notation of a musical score. The title 'Canone libero' is written in a large, elegant cursive script. Below it, 'a quattro voci' is written in a smaller, similar script. The third line, 'partitura del Quinto', is also in cursive. To the right of the text, there are three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The second and third staves also begin with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a first draft.

do ce = le-zi
mi-ra-gli splen-dor ce = le =
talor non mi-ra-gli splen-dor
talor non mi-ra-gli splen-dor

This block contains the lyrics of the musical piece, written in a cursive script. The lyrics are arranged in four lines, each corresponding to a staff of music. The first line is 'do ce = le-zi', the second is 'mi-ra-gli splen-dor ce = le =', the third is 'talor non mi-ra-gli splen-dor', and the fourth is 'talor non mi-ra-gli splen-dor'. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a first draft. The lyrics are written in a cursive script that matches the title and introductory text.



magistra
ad infigne (Pompilidae)
memorabile (Lange 1835)
1835.



INDEX

- I. Une dynastie musicale. — Naissance de Vincenzo Bellini. — Son penchant naturel pour la musique. — Sa précocité. — Compositeur à six ans. — Son départ pour Naples. 15
- II. Le Conservatoire de San-Sebastiano. — Tritto; Zingarelli et ses sympathies pour Bellini. — Etudes médiocres de ce dernier. — Il compose considérablement. — Sa dispute avec Zingarelli. — Son premier ouvrage, *Adelson e Salvini*, exécuté au Conservatoire. — *Ismène*, cantate, à San-Carlo. — Bellini quitte le Conservatoire 22
- III. Premier amour de Bellini, première douleur. — On lui confie un poëme à mettre en musique. — Il fait un voyage à Catane pour revoir sa famille. — Retour à Naples.

- Bianca e Gernando*, à San-Carlo. Grand succès. — Bellini est appelé à Milan . . . 37
- IV. Felice Romani, le collaborateur et l'ami de Bellini. Son génie; ses *canzone* à Paganini et à la Pasta; ses *drammi per musica* 43
- V. Bellini arrive à Milan. — Incident avec Rubini. — *Il Pirata* à la Scala. Lettre de Bellini sur l'immense succès de cet ouvrage. — *Bianca e Gernando*, remanié par son auteur, est joué à Gênes pour l'ouverture du théâtre Carlo-Felice. . . 58
- VI. Détails sur la façon de travailler de Bellini. — *La Straniera* à la Scala. Succès, *fanatismo*. Les Cataniens font frapper une médaille en l'honneur de leur compatriote. — Bellini signe un traité avec l'administration du théâtre de Parme. — Représentation de *Zaira* en cette ville. Premier échec. — Retour à Milan. *Il Pirata* est repris au théâtre de la Canobbiana. — Voyage à Venise; nouveau succès de cet ouvrage. — *I Capuleti ed i Montecchi* au théâtre de la Fenice. 72
- VII. Troisième voyage à Milan. — Bellini fait une maladie grave. — Sa guérison. — Circonstances qui accompagnent l'enfantement de *la Sonnambula* 89

-
- VIII. La Pasta. Jugement des contemporains sur cette grande artiste.— Apparition de *la Sonnambula* au théâtre Carcano, de Milan. Triomphe. 95
- IX. *Norma*. Représentation de cet ouvrage à la Scala.— Lettre de Bellini sur le *fiasco* de *Norma*.— Celle-ci se relève et obtient un éclatant succès.— La cavatine : *Casta diva*. — Beautés de *Norma* 108
- X. Voyage à Naples, puis à Catane.— Bellini est acclamé partout sur son passage. — Incidents de triomphe.— Réception magnifique qui lui est faite dans sa ville natale. — Pressentiments funestes. — Départ de Catane pour Venise.— *Beatrice di Tenda* à la Fenice. *Fiasco*.— Rupture entre Bellini et Romani. 120
- XI. Bellini signe des traités avec les administrations des deux théâtres italiens de Londres et de Paris. — Il part pour l'Angleterre. — Accueil enthousiaste qu'il reçoit. — Succès de *Norma* et de *la Sonnambula* à Londres. — Arrivée de Bellini en France.— Réveil de ses idées noires. — Sa liaison avec Cherubini et Rossini.— Preuves évidentes de son admiration pour le génie de ce dernier. Anecdotes à ce sujet.— Il prépare l'opéra qu'il destine au Théâtre-Italien 131

